CARLO GINZBURG

MITOS, EMBLEMAS, SINAIS

MORFOLOGIA E HISTÓRIA

Tradução:
FEDERICO CAROTTI

4ª reimpressão

COMPANHIA DAS LETRAS

SINAIS

RAÍZES DE UM PARADIGMA INDICIÁRIO

Deus está no particular.

A. Warburg

Um objeto que fala da perda, da destruição, do desaparecimento de objetos. Não fala de si. Fala de outros. Incluirá também a eles?

J. Johns

Nessas páginas tentarei mostrar como, por volta do final do século XIX, emergiu silenciosamente no âmbito das ciências humanas um modelo epistemológico (caso se prefira, um paradigma [1]) ao qual até agora não se prestou suficiente atenção. A análise desse paradigma, amplamente operante de fato, ainda que não teorizado explicitamente, talvez possa ajudar a sair dos incômodos da contraposição entre "racionalismo" e "irracionalismo".

I.

1. Entre 1874 e 1876, apareceu na *Zeitschrift für bildende Kunst* uma série de artigos sobre a pintura italiana. Eles vinham assinados por um desconhecido estudioso russo, Ivan Lermolieff, e fora um igualmente desconhecido Johannes Schwarze que os

traduzira para o alemão. Os artigos propunham um novo método para a atribuição dos quadros antigos, que suscitou entre os historiadores da arte reações contrastantes e vivas discussões. Somente alguns anos depois, o autor tirou a dupla máscara na qual se escondera. De fato, tratava-se do italiano Giovanni Morelli (sobrenome do qual Schwarze é uma cópia e Lermolieff o anagrama, ou quase). E do "método morelliano" os historiadores da arte falam correntemente ainda hoje.[2]

Vejamos rapidamente em que consistia esse método. Os museus, dizia Morelli, estão cheios de quadros atribuídos de maneira incorreta. Mas devolver cada quadro ao seu verdadeiro autor é difícil: muitíssimas vezes encontramo-nos frente a obras não-assinadas, talvez repintadas ou num mau estado de conservação. Nessas condições, é indispensável poder distinguir os originais das cópias. Para tanto, porém (dizia Morelli), é preciso não se basear, como normalmente se faz, em características mais vistosas, portanto mais facilmente imitáveis, dos quadros: os olhos erguidos para o céu dos personagens de Perugino, o sorriso dos de Leonardo, e assim por diante. Pelo contrário, é necessário examinar os pormenores mais negligenciáveis, e menos influenciados pelas características da escola a que o pintor pertencia: os lóbulos das orelhas, as unhas, as formas dos dedos das mãos e dos pés. Dessa maneira, Morelli descobriu, e escrupulosamente catalogou, a forma de orelha própria de Botticelli, a de Cosmè Tura e assim por diante: traços presentes nos originais, mas não nas cópias. Com esse método, propôs dezenas e dezenas de novas atribuições em alguns dos principais museus da Europa. Freqüentemente tratava-se de atribuições sensacionais: numa Vênus deitada conservada na galeria de Dresden, que passava por uma cópia de uma pintura perdida de Ticiano feita por Sassoferrato, Morelli identificou uma das pouquíssimas obras seguramente autógrafas de Giorgione.

Apesar desses resultados, o método de Morelli foi muito criticado, talvez também pela segurança quase arrogante com que era proposto. Posteriormente foi julgado mecânico, grosseiramente positivista, e caiu em descrédito.[3] (Por outro lado, é possível que

muitos estudiosos que falavam dele com desdém continuassem a usá-lo tacitamente para as suas atribuições.) O renovado interesse pelos trabalhos de Morelli é mérito de Wind, que viu neles um exemplo típico da atitude moderna em relação à obra de arte — atitude que leva a apreciar os pormenores, de preferência à obra em seu conjunto. Em Morelli existiria, segundo Wind, uma exacerbação do culto pela imediaticidade do gênio, assimilado por ele na juventude, no contato com os círculos românticos berlinenses.[4] É uma interpretação pouco convincente, visto que Morelli não se colocava problemas de ordem estética (o que depois lhe foi censurado), mas sim problemas preliminares, de ordem filológica.[5] Na realidade, as implicações do método proposto por Morelli eram outras, e muito mais ricas. Veremos que o próprio Wind esteve muito próximo de intuí-las.

2. "Os livros de Morelli" — escreve Wind — "têm um aspecto bastante insólito se comparados aos de outros historiadores da arte. Eles estão salpicados de ilustrações de dedos e orelhas, cuidadosos registros das minúcias características que traem a presença de um determinado artista, como um criminoso é traído pelas suas impressões digitais. . . qualquer museu de arte estudado por Morelli adquire imediatamente o aspecto de um museu criminal. . ."[6] Essa comparação foi brilhantemente desenvolvida por Castelnuovo, que aproximou o método indiciário de Morelli ao que era atribuído, quase nos mesmos anos, a Sherlock Holmes pelo seu criador, Arthur Conan Doyle.[7] O conhecedor de arte é comparável ao detetive que descobre o autor do crime (do quadro) baseado em indícios imperceptíveis para a maioria. Os exemplos da perspicácia de Holmes ao interpretar pegadas na lama, cinzas de cigarro etc. são, como se sabe, incontáveis. Mas, para se convencer da exatidão da aproximação proposta por Castelnuovo, veja-se um conto como "A caixa de papelão" (1892), no qual Sherlock Holmes literalmente "dá uma de Morelli". O caso começa exatamente com duas orelhas cortadas e enviadas pelo correio a uma inocente senhorita. Eis o conhecedor com mãos à obra: Holmes

se interrompeu e eu [Watson] fiquei surpreso, olhando-o, ao ver que ele fixava com singular atenção o perfil da senhorita. Por um segundo foi possível ler no seu rosto ansioso surpresa e satisfação ao mesmo tempo, ainda que, quando ela se virou para descobrir o motivo do seu silêncio, Holmes tivesse se tornado impassível como sempre.[8]

Mais adiante, Holmes explica a Watson (e aos leitores) o percurso do seu brilhante trabalho mental:

> Na sua qualidade de médico o senhor não ignorará, Watson, que não existe parte do corpo humano que ofereça maiores variações do que uma orelha. Cada orelha possui características propriamente suas e difere de todas as outras. Na *Revista Antropológica* do ano passado o senhor encontrará sobre este assunto duas breves monografias de minha lavra. Portanto, examinei as orelhas contidas na caixa com olhos de especialista e observei acuradamente as suas características anatômicas. Imagine então a minha surpresa quando, pousando os olhos sobre a senhorita Cushing, notei que a sua orelha correspondia exatamente à orelha feminina que havia examinado pouco antes. Não era possível pensar numa coincidência. Nas duas existia o mesmo encurtamento da aba, a mesma ampla curvatura do lóbulo superior, a mesma circunvolução da cartilagem interna. Em todos os pontos essenciais tratava-se da mesma orelha. Naturalmente percebi de imediato a enorme importância de uma tal observação. Era evidente que a vítima devia ser uma parente consangüínea, provavelmente muito próxima, da senhorita...[9]

3. Veremos em breve as implicações desse paralelismo.[10] Antes, porém, será bom retomar uma outra preciosa intuição de Wind:

> A alguns dos críticos de Morelli parecia estranho o ditame de que "a personalidade deve ser procurada onde o esforço pessoal é menos intenso". Mas sobre este ponto a psicologia moderna estaria certamente do lado de Morelli: os nossos pequenos gestos inconscientes revelam o nosso caráter mais do que qualquer atitude formal, cuidadosamente preparada por nós.[11]

"Os nossos pequenos gestos inconscientes...": a genérica expressão "psicologia moderna" pode ser diretamente substituída pelo nome de Freud. As páginas de Wind sobre Morelli, de fato,

atraíram a atenção dos estudiosos[12] para uma passagem, por muito tempo negligenciada, do famoso ensaio de Freud *O Moisés de Michelangelo* (1914). No começo do segundo parágrafo, Freud escrevia:

> Muito tempo antes que eu pudesse ouvir falar de psicanálise, vim a saber que um especialista de arte russo, Ivan Lermolieff, cujos primeiros ensaios foram publicados em alemão entre 1874 e 1876, havia provocado uma revolução nas galerias da Europa recolocando em discussão a atribuição de muitos quadros a cada pintor, ensinando a distinguir com segurança entre as imitações e os originais, e construindo novas individualidades artísticas a partir daquelas obras que haviam sido liberadas das suas atribuições anteriores. Ele chegou a esse resultado prescindindo da impressão geral e dos traços fundamentais da pintura, ressaltando, pelo contrário, a importância característica dos detalhes secundários, das particularidades insignificantes, como a conformação das unhas, dos lobos auriculares, da auréola e outros elementos que normalmente passavam desapercebidos e que o copista deixa de imitar, ao passo, porém, que cada artista os executa de um modo que o diferencia. Foi depois muito interessante para mim saber que sob o pseudônimo russo escondia-se um médico italiano de nome Morelli. Tendo se tornado senador do reino da Itália, Morelli morreu em 1891. Creio que o seu método está estreitamente aparentado à técnica da psicanálise médica. Esta também tem por hábito penetrar em coisas concretas e ocultas através de elementos pouco notados ou desapercebidos, dos detritos ou "refugos" da nossa observação (auch diese ist gewöhnt, aus gering geschätzten oder nicht beachtenten Zügen, aus dem Abhub — dem "refuse" — der Beobachtung, Geheimes und Verbotegenes zu erraten).[13]

O ensaio sobre o *Moisés* de Michelangelo num primeiro momento aparecera anônimo: Freud reconheceu sua paternidade somente na ocasião de incluí-lo em suas obras completas. Supôs-se que a tendência de Morelli para apagar, ocultando-a sob pseudônimos, sua personalidade de autor acabasse de certo modo por contagiar também a Freud; apresentaram-se hipóteses mais ou menos aceitáveis sobre o significado dessa convergência.[14] O certo é que, coberto pelo véu do anonimato, Freud declarou de maneira ao mesmo tempo explícita e reticente a considerável influência

intelectual que Morelli exerceu sobre ele, numa fase muito anterior à descoberta da psicanálise ("lange bevor ich etwas von der Psychoanalyse hören konnte..."). Reduzir essa influência, como se fez, apenas ao ensaio sobre o *Moisés* de Michelangelo, ou em geral aos ensaios sobre temas ligados à história da arte,[15] significa restringir indevidamente o alcance das palavras de Freud: "Creio que o seu método (de Morelli) está estreitamente aparentado à técnica da psicanálise médica". Na realidade, toda a declaração de Freud que citamos garante a Morelli um lugar especial na história da formação da psicanálise. De fato, trata-se de uma conexão documentada, e não conjetural, como a maior parte dos "antecedentes" ou "precursores" de Freud; além do mais, o encontro com os textos de Morelli ocorreu, como já dissemos, na fase "pré-analítica" de Freud. Temos de tratar, portanto, com um elemento que contribuiu diretamente para a cristalização da psicanálise, e não (como no caso da página sobre o sonho de J. Popper "Lynkeus", lembrada nas reedições da *Traumdeutung*)[16] com uma coincidência encontrada posteriormente, quando já se dera a descoberta.

4. Antes de tentar entender o que Freud pôde extrair da leitura dos textos de Morelli, será oportuno determinar o momento em que ocorreu essa leitura. O momento, ou melhor, os momentos, visto que Freud fala de dois encontros distintos: "muito tempo antes que eu pudesse ouvir falar de psicanálise, vim a saber que um especialista de arte russo, Ivan Lermolieff..."; "Foi depois muito interessante para mim saber que sob o pseudônimo russo escondia-se um médico italiano de nome Morelli...".

A primeira afirmação é datável apenas hipoteticamente. Como *terminus ante quem* podemos colocar 1895 (ano da publicação dos *Estudos sobre a histeria* de Freud e Breuer) ou 1896 (quando Freud usou pela primeira vez o termo "psicanálise").[17] Como *terminus post quem*, 1883. Em dezembro daquele ano, de fato, Freud contou numa longa carta à noiva a "descoberta da pintura" feita durante uma visita à galeria de Dresden. No passado, a pintura não o interessara; agora, escrevia, "tirei de mim a barbárie e comecei a admirar".[18] É difícil supor que, antes dessa data, Freud fosse atraído pelos textos de um desconhecido historiador da arte; é perfeitamente plausível, pelo contrário, que se pusesse a lê-los pouco depois da carta à noiva sobre a galeria de Dresden, visto que os primeiros ensaios de Morelli reunidos em livro (Leipzig, 1880) referiam-se às obras dos mestres italianos nas galerias de Munique, Dresden e Berlim.[19]

O segundo encontro de Freud com os textos de Morelli é datável com uma precisão talvez maior. O verdadeiro nome de Ivan Lermolieff tornou-se público pela primeira vez no frontispício da tradução inglesa, publicada em 1883, dos ensaios que acabamos de citar; nas reedições e traduções posteriores a 1891 (data da morte de Morelli) aparecem sempre tanto o nome como o pseudônimo.[20] Não é de se excluir que um desses volumes chegasse antes ou depois às mãos de Freud; mas provavelmente ele veio a conhecer a identidade de Ivan Lermolieff por puro acaso, em setembro de 1898, bisbilhotando numa livraria milanesa. Na biblioteca de Freud conservada em Londres, de fato, aparece um exemplar do livro de Giovanni Morelli (Ivan Lermolieff), *Da pintura italiana. Estudos históricos críticos. As galerias Borghese e Doria Pamphili em Roma*, Milão, 1897. No frontispício está escrita a data da aquisição: Milão, 14 de setembro.[21] A única estada milanesa de Freud ocorreu no outono de 1898.[22] Naquele momento, por outro lado, o livro de Morelli tinha para Freud mais um outro motivo de interesse. Havia alguns meses, ele vinha se ocupando dos lapsos; pouco tempo antes, na Dalmácia, ocorreu o episódio, depois analisado na *Psicopatologia da vida cotidiana*, em que tentara inutilmente lembrar o nome do autor dos afrescos de Orvieto. Ora, tanto o verdadeiro autor (Signorelli) como os autores fictícios que num primeiro momento vieram à memória de Freud (Botticelli, Boltraffio) eram mencionados no livro de Morelli.[23]

Mas o que pôde representar para Freud — para o jovem Freud, ainda muito distante da psicanálise — a leitura dos ensaios de Morelli? É o próprio Freud a indicá-lo: a proposta de um método interpretativo centrado sobre os resíduos, sobre os dados marginais, considerados reveladores. Desse modo, pormenores nor-

malmente considerados sem importância, ou até triviais, "baixos", forneciam a chave para aceder aos produtos mais elevados do espírito humano: "os meus adversários", escrevia ironicamente Morelli (uma ironia talhada para agradar a Freud), "comprazem-se em me julgar como alguém que não sabe ver o sentido espiritual de uma obra de arte e por isso dá uma importância particular a meios exteriores, como as formas da mão, da orelha e até, *horribile dictu*, de um objeto tão antipático como as unhas".[24] Morelli também poderia se apropriar do lema virgiliano caro a Freud, escolhido como epígrafe para *A interpretação de sonhos*: "Flectere si nequeo Superos, Acheronta movebo" [Se não posso dobrar os poderes superiores, moverei o Aqueronte].[25] Além disso, esses dados marginais, para Morelli, eram reveladores porque constituíam os momentos em que o controle do artista, ligado à tradição cultural, distendia-se para dar lugar a traços puramente individuais, "que lhe escapam sem que ele se dê conta".[26] Ainda mais do que a alusão, não excepcional naquela época, a uma atividade inconsciente,[27] impressiona a identificação do núcleo íntimo da individualidade artística com os elementos subtraídos ao controle da consciência.

5. Vimos, portanto, delinear-se uma analogia entre os métodos de Morelli, Holmes e Freud. Do nexo Morelli—Holmes e Morelli—Freud já falamos. Da singular convergência entre os procedimentos de Holmes e os de Freud por sua vez falou S. Marcus.[28] O próprio Freud, aliás, manifestou a um paciente ("o homem dos lobos") o seu interesse pelas aventuras de Sherlock Holmes. Mas, a um colega (T. Reick) que aproximava o método psicanalítico ao de Holmes, falou antes com admiração, na primavera de 1913, das técnicas atributivas de Morelli. Nos três casos, pistas talvez infinitesimais permitem captar uma realidade mais profunda, de outra forma inatingível. Pistas: mais precisamente, sintomas (no caso de Freud), indícios (no caso de Sherlock Holmes), signos pictóricos (no caso de Morelli).[29]

Como se explica essa tripla analogia? A resposta, à primeira vista, é muito simples. Freud era um médico; Morelli formou-se

em medicina; Conan Doyle havia sido médico antes de dedicar-se à literatura. Nos três casos, entrevê-se o modelo da semiótica médica: a disciplina que permite diagnosticar as doenças inacessíveis à observação direta na base de sintomas superficiais, às vezes irrelevantes aos olhos do leigo — o doutor Watson, por exemplo. (De passagem, pode-se notar que a dupla Holmes — Watson, o detetive agudíssimo e o médico obtuso, representa o desdobramento de uma figura real: um dos professores do jovem Conan Doyle, famoso pelas suas extraordinárias capacidades diagnósticas.)[30] Mas não se trata simplesmente de coincidências biográficas. No final do século XIX — mais precisamente, na década de 1870-80 —, começou a se afirmar nas ciências humanas um paradigma indiciário baseado justamente na semiótica. Mas as suas raízes eram muito antigas.

II.

1. Por milênios o homem foi caçador. Durante inúmeras perseguições, ele aprendeu a reconstruir as formas e movimentos das presas invisíveis pelas pegadas na lama, ramos quebrados, bolotas de esterco, tufos de pêlos, plumas emaranhadas, odores estagnados. Aprendeu a farejar, registrar, interpretar e classificar pistas infinitesimais como fios de barba. Aprendeu a fazer operações mentais complexas com rapidez fulminante, no interior de um denso bosque ou numa clareira cheia de ciladas.

Gerações e gerações de caçadores enriqueceram e transmitiram esse patrimônio cognoscitivo. Na falta de uma documentação verbal para se pôr ao lado das pinturas rupestres e dos artefatos, podemos recorrer às narrativas de fábulas, que do saber daqueles remotos caçadores transmitem-nos às vezes um eco, mesmo que tardio e deformado. Três irmãos (narra uma fábula oriental, difundida entre os quirquizes, tártaros, hebreus, turcos...)[31] encontram um homem que perdeu um camelo — ou, em outras variantes, um cavalo. Sem hesitar, descrevem-no para ele: é branco, cego de um olho, tem dois odres nas costas, um cheio de vinho, o

outro cheio de óleo. Portanto, viram-no? Não, não o viram. Então são acusados de roubo e submetidos a julgamento. É, para os irmãos, o triunfo: num instante demonstram como, através de indícios mínimos, puderam reconstruir o aspecto de um animal que nunca viram.

Os três irmãos são evidentemente depositários de um saber de tipo venatório (mesmo que não sejam descritos como caçadores). O que caracteriza esse saber é a capacidade de, a partir de dados aparentemente negligenciáveis, remontar a uma realidade complexa não experimentável diretamente. Pode-se acrescentar que esses dados são sempre dispostos pelo observador de modo tal a dar lugar a uma seqüência narrativa, cuja formulação mais simples poderia ser "alguém passou por lá". Talvez a própria idéia de narração (distinta do sortilégio, do esconjuro ou da invocação)[32] tenha nascido pela primeira vez numa sociedade de caçadores, a partir da experiência da decifração das pistas. O fato de que as figuras retóricas sobre as quais ainda hoje funda-se a linguagem da decifração venatória — a parte pelo todo, o efeito pela causa — são reconduzíveis ao eixo narrativo da metonímia, com rigorosa exclusão da metáfora,[33] reforçaria essa hipótese — obviamente indemonstrável. O caçador teria sido o primeiro a "narrar uma história" porque era o único capaz de ler, nas pistas mudas (se não imperceptíveis) deixadas pela presa, uma série coerente de eventos.

"Decifrar" ou "ler" as pistas dos animais são metáforas. Sentimo-nos tentados a tomá-las ao pé da letra, como a condensação verbal de um processo histórico que levou, num espaço de tempo talvez longuíssimo, à invenção da escrita. A mesma conexão é formulada, sob forma de mito etiológico, pela tradição chinesa que atribuía a invenção da escrita a um alto funcionário, que observara as pegadas de um pássaro imprimidas nas margens arenosas de um rio.[34] Por outro lado, se se abandona o âmbito dos mitos e hipóteses pelo da história documentada, fica-se impressionado com as inegáveis analogias entre o paradigma venatório que delineamos e o paradigma implícito nos textos divinatórios mesopotâmicos, redigidos a partir do terceiro milênio a.C. em diante.[35] Ambos pressupõem o minucioso reconhecimento de uma realidade talvez

ínfima, para descobrir pistas de eventos não diretamente experimentáveis pelo observador. De um lado, esterco, pegadas, pêlos, plumas; de outro, entranhas de animais, gotas de óleo na água, astros, movimentos involuntários do corpo e assim por diante. É verdade que a segunda série, à diferença da primeira, é praticamente ilimitada, no sentido de que tudo, ou quase tudo, podia tornar-se objeto de adivinhação para os adivinhos mesopotâmicos. Mas a principal divergência aos nossos olhos é outra: o fato de que a adivinhação se voltava para o futuro, e a decifração, para o passado (talvez um passado de segundos). Porém a atitude cognoscitiva era, nos dois casos, muito parecida; as operações intelectuais envolvidas — análises, comparações, classificações —, formalmente idênticas. É certo que apenas formalmente: o contexto social era totalmente diferente. Notou-se, em particular,[36] como a invenção da escrita modelou profundamente a arte divinatória mesopotâmica. Às divindades, de fato, era atribuída, entre as outras prerrogativas dos soberanos, a de se comunicar com os súditos através de mensagens escritas — nos astros, nos corpos humanos, em toda parte —, que os adivinhos tinham a tarefa de decifrar (idéia essa destinada a desembocar na imagem multimilenar do "livro da natureza"). E a identificação da arte divinatória com a decifração de caracteres divinos inscritos na realidade era reforçada pelas características pictográficas da escrita cuneiforme: ela também, como a arte divinatória, designava coisas através de coisas.[37]

Também uma pegada indica um animal que passou. Em comparação com a concretude da pegada, da pista materialmente entendida, o pictograma já representa um incalculável passo à frente no caminho da abstração intelectual. Mas as capacidades abstrativas, pressupostas na introdução da escrita pictográfica, são por sua vez bem poucas em comparação com as exigidas pela passagem para a escrita fonética. De fato, elementos pictográficos e fonéticos continuaram a coexistir na escrita cuneiforme, assim como na literatura divinatória mesopotâmica a progressiva intensificação dos traços apriorísticos e generalizantes não apagou a tendência fundamental de inferir as causas a partir dos efeitos.[38] É essa atitude que explica, por um lado, a infiltração na língua da arte divi-

natória mesopotâmica de termos técnicos extraídos do léxico jurídico; por outro, a presença nos tratados divinatórios de trechos de fisiognomonia e semiótica médica.[39]

Depois de um longo rodeio, portanto, voltamos à semiótica. Encontramo-la incluída numa constelação de disciplinas (mas o termo é evidentemente anacrônico) de aspecto singular. Poder-se-ia ficar tentado a contrapor duas pseudociências como a arte divinatória e a fisiognomonia a duas ciências como o direito e a medicina — atribuindo a heterogeneidade da aproximação à distância espacial e temporal das sociedades de que estamos falando. Mas seria uma conclusão superficial. Algo ligava realmente essas formas de saber na antiga Mesopotâmia (se excluirmos a adivinhação inspirada, que se fundava em experiências de tipo extático):[40] uma atitude orientada para a análise de casos individuais, reconstruíveis somente através de pistas, sintomas, indícios. Os próprios textos de jurisprudência mesopotâmicos não consistem em coletâneas de leis ou ordenações, mas na discussão de uma casuística concreta.[41] Em suma, pode-se falar de paradigma indiciário ou divinatório, dirigido, segundo as formas de saber, para o passado, o presente ou o futuro. Para o futuro — e tinha-se a arte divinatória em sentido próprio —; para o passado, o presente e o futuro — e tinha-se a semiótica médica na sua dupla face, diagnóstica e prognóstica —; para o passado — e tinha-se a jurisprudência. Mas, por trás desse paradigma indiciário ou divinatório, entrevê-se o gesto talvez mais antigo da história intelectual do gênero humano: o do caçador agachado na lama, que escruta as pistas da presa.

2. Tudo o que dissemos até aqui explica como uma diagnose de traumatismo craniano, formulada a partir de um estrabismo bilateral, podia se encontrar num tratado de arte divinatória mesopotâmico;[42] de modo mais geral, explica como apareceu historicamente uma constelação de disciplinas centradas na decifração de signos de vários tipos, dos sintomas às escritas. Passando das civilizações mesopotâmicas para a Grécia, essa constelação mudou profundamente, em seguida à constituição de disciplinas novas,

como a historiografia e a filologia, e à conquista de uma nova autonomia social e epistemológica por parte das antigas disciplinas, como a medicina. O corpo, a linguagem e a história dos homens foram submetidos pela primeira vez a uma investigação sem preconceitos, que por princípio excluía a intervenção divina. Dessa virada decisiva, que caracterizou a cultura da *polis*, nós somos, como é óbvio, ainda herdeiros. Menos óbvio é o fato de que nessa virada um papel de primeiro plano tenha sido desempenhado por um paradigma definível como semiótico ou indiciário.[43] Isso é particularmente evidente no caso da medicina hipocrática, que definiu seus métodos refletindo sobre a noção decisiva de sintoma (*semeion*). Apenas observando atentamente e registrando com extrema minúcia todos os sintomas — afirmavam os hipocráticos —, é possível elaborar "histórias" precisas de cada doença: a doença é, em si, inatingível. Essa insistência na natureza indiciária da medicina inspirava-se, com todas as probabilidades, na contraposição — enunciada pelo médico pitagórico Alcmeon — entre a imediatez do conhecimento divino e a conjeturalidade do humano.[44] Nessa negação da transparência da realidade, implícita legitimação encontrava um paradigma indiciário de fato operante em esferas de atividades muito diferentes. Os médicos, os historiadores, os políticos, os oleiros, os carpinteiros, os marinheiros, os caçadores, os pescadores, as mulheres: são apenas algumas entre as categorias que operavam, para os gregos, no vasto território do saber conjetural. Os confins desse território, significativamente governado por uma deusa como Métis, a primeira esposa de Júpiter, que personificava a adivinhação pela água, eram delimitados por termos como "conjetura", "conjeturar" (*tekmor*, *tekmairesthai*). Mas esse paradigma permaneceu, como se disse, implícito — esmagado pelo prestigioso (e socialmente mais elevado) modelo de conhecimento elaborado por Platão.[45]

3. O tom apesar de tudo defensivo de certas passagens do "corpus" hipocrático[46] dá a entender que, já no século v a.C., começara a manifestar-se a polêmica, destinada a durar até nossos dias, contra a incerteza da medicina. Tal persistência se explica

pelo fato de que as relações entre o médico e o paciente — caracterizadas pela impossibilidade, para o segundo, de controlar o saber e o poder detidos pelo primeiro — não mudaram muito desde o tempo de Hipócrates. Mudaram, pelo contrário, durante quase 2500 anos, os termos da polêmica, a par com as profundas transformações sofridas pelas noções de "rigor" e "ciência". Como é óbvio, a cesura decisiva nesse sentido é constituída pelo aparecimento de um paradigma científico centrado na física galileana, mas que se revelou mais duradouro do que ela. Ainda que a física moderna não se possa definir como "galileana" (mesmo não tendo renegado Galileu), o significado epistemológico (e simbólico) de Galileu para a ciência em geral permaneceu intacto.[47] Ora, é claro que o grupo de disciplinas que chamamos de indiciárias (incluída a medicina) não entra absolutamente nos critérios de cientificidade deduzíveis do paradigma galileano. Trata-se, de fato, de disciplinas eminentemente qualitativas, que têm por objeto casos, situações e documentos individuais, *enquanto individuais*, e justamente por isso alcançam resultados que têm uma margem ineliminável de casualidade: basta pensar no peso das conjeturas (o próprio termo é de origem divinatória)[48] na medicina ou na filologia, além da arte mântica. A ciência galileana tinha uma natureza totalmente diversa, que poderia adotar o lema escolástico *individuum est ineffabile*, do que é individual não se pode falar. O emprego da matemática e o método experimental, de fato, implicavam respectivamente a quantificação e a repetibilidade dos fenômenos, enquanto a perspectiva individualizante excluía por definição a segunda, e admitia a primeira apenas em funções auxiliares. Tudo isso explica por que a história nunca conseguiu se tornar uma ciência galileana. Justamente durante o século XVII, pelo contrário, o enxerto dos métodos do conhecimento antiquário no tronco da historiografia trouxe indiretamente à luz as distantes origens indiciárias desta última, ocultas durante séculos. Esse ponto de partida permaneceu inalterado, não obstante as relações sempre mais estreitas que ligam a história às ciências sociais. A história se manteve como uma ciência social *sui generis*, irremediavelmente ligada ao concreto. Mesmo que o historiador

não possa deixar de se referir, explícita ou implicitamente, a séries de fenômenos comparáveis, a sua estratégia cognoscitiva assim como os seus códigos expressivos permanecem intrinsecamente individualizantes (mesmo que o indivíduo seja talvez um grupo social ou uma sociedade inteira). Nesse sentido, o historiador é comparável ao médico, que utiliza os quadros nosográficos para analisar o mal específico de cada doente. E, como o do médico, o conhecimento histórico é indireto, indiciário, conjetural.[49]

Mas a contraposição que sugerimos é esquemática demais. No âmbito das disciplinas indiciárias, uma delas — a filologia, e mais precisamente a crítica textual — constituiu desde o seu surgimento um caso sob certos aspectos atípico.

O seu objeto, de fato, constitui-se através de uma drástica seleção — destinada a se reduzir ulteriormente — dos elementos pertinentes. Esse acontecimento interno da disciplina foi escondido por duas cesuras históricas decisivas: a invenção da escrita e a da imprensa. Como se sabe, a crítica textual nasceu depois da primeira (quando decidiu-se transcrever os poemas homéricos) e consolidou-se depois da segunda (quando as primeiras e freqüentemente apressadas edições dos clássicos foram substituídas por edições mais confiáveis).[50] Inicialmente, foram considerados não pertinentes ao texto os elementos ligados à oralidade e à gestualidade; depois, também os elementos ligados ao caráter físico da escrita. O resultado dessa dupla operação foi a progressiva desmaterialização do texto, continuamente depurado de todas as referências sensíveis: mesmo que seja necessária uma relação sensível para que o texto sobreviva, o texto não se identifica com o seu suporte.[51] Tudo isso nos parece óbvio, hoje, mas não o é em termos absolutos. Basta pensar na função decisiva de entonação nas literaturas orais, ou da caligrafia na poesia chinesa, para perceber que a noção de texto que acabamos de invocar está ligada a uma escolha cultural, de alcance incalculável. Que essa escolha não tenha sido determinada pela afirmação da reprodução mecânica em lugar da manual é demonstrado pelo exemplo clamoroso da China, onde a invenção da imprensa não rompeu o elo entre texto literário e

caligrafia. (Veremos em breve como o problema dos "textos" figurativos se colocou historicamente em termos totalmente diferentes.)

Essa noção profundamente abstrata de texto explica por que a crítica textual, mesmo se mantendo largamente divinatória, tinha em si potencialidades de desenvolvimento em sentido rigorosamente científico que amadureceriam durante o século XIX.[52] Com uma decisão radical, ela levara em consideração apenas os elementos reprodutíveis (antes manualmente, depois mecanicamente, a partir de Gutenberg) do texto. Desse modo, mesmo assumindo como objeto os casos individuais,[53] acabara por evitar o principal obstáculo das ciências humanas: a qualidade. É significativo que, no momento em que se fundava — com uma redução igualmente drástica — a moderna ciência da natureza, Galileu tenha invocado a filologia. A tradicional comparação medieval entre mundo e livro funda-se na evidência, na legibilidade imediata de ambos: Galileu, pelo contrário, ressaltou que "a filosofia . . . escrita neste enorme livro que está continuamente aberto diante dos nossos olhos (digo o universo). . . *não se pode entender se antes não se aprende a entender a língua, conhecer os caracteres nos quais está escrito*", isto é, "triângulos, círculos e outras figuras geométricas".[54] Para o filósofo natural, como para o filólogo, o texto é uma entidade profunda invisível, a ser reconstruída para além dos dados sensíveis: "as figuras, os números e os movimentos, mas não os odores, nem os sabores, nem os sons, *os quais fora do animal vivo não creio que sejam nada além de nomes*".[55]

Com essa frase Galileu imprimia à ciência da natureza uma guinada em sentido tendencialmente antiantropocêntrico e antiantropomórfico que ela não viria mais a abandonar. No mapa do saber abria-se um rasgo destinado a se alargar continuamente. E certamente entre o físico galileano, profissionalmente surdo aos sons e insensível aos sabores e aos odores, e o médico contemporâneo seu, que arriscava diagnósticos pondo o ouvido em peitos estertorantes, cheirando fezes e provando urinas, o contraste não poderia ser maior.

4. Um desses médicos era Giulio Mancini, de Siena, médico-mor de Urbano VIII. Não parece que conhecesse Galileu pessoalmente; mas é bem provável que os dois tenham se encontrado, porque freqüentavam os mesmos ambientes romanos (da corte papal à Accademia dei Lincei) e as mesmas pessoas (de Federico Cesi a Giovanni Ciampoli, a Giovanni Faber).[56] Num vivíssimo retrato, Nicio Eritreo, *alias* Gian Vittorio Rossi, delineou o ateísmo de Mancini, suas extraordinárias capacidades diagnósticas (descritas com termos do léxico divinatório) e a falta de escrúpulos em extorquir dos clientes os quadros de que era "intelligentissimus".[57] Mancini de fato redigira uma obra intitulada *Algumas considerações referentes à pintura como deleite de um gentil-homem nobre e como introdução ao que se deve dizer*, que circulou amplamente em manuscrito (a primeira impressão integral remonta a duas décadas).[58] O livro, como mostra o título, era dirigido não aos pintores, mas aos gentis-homens diletantes — aqueles virtuoses que, em número sempre maior, lotavam as exposições de quadros antigos e modernos que aconteciam todos os anos no Pantheon, em 19 de março.[59] Sem esse mercado artístico, a parte talvez mais nova das *Considerações* de Mancini — a dedicada ao "reconhecimento da pintura", isto é, aos métodos para reconhecer os falsos, para distinguir os originais das cópias e assim por diante[60] — nunca teria sido escrita. A primeira tentativa de fundação da *connoisseurship* (como se chamaria um século depois) remonta, portanto, a um médico célebre pelos seus fulminantes diagnósticos — um homem que, encontrando um doente, com um rápido olhar "quem exitum morbus ille esset habiturus, divinabat" [adivinhava que fim aquela doença viria a ter].[61] Será permitido, a esse ponto, ver no par olho clínico-olho do conhecedor algo mais que uma simples coincidência.

Antes de seguir de perto os argumentos de Mancini, destaquemos um pressuposto comum a ele, ao "gentil-homem nobre" a quem se dirigiam as *Considerações*, e a nós. Um pressuposto não declarado porque julgado (erroneamente) óbvio: o de que entre um quadro de Rafael e uma cópia sua (trate-se de uma pintura, uma gravura ou, hoje, uma fotografia) existia uma diferença ineli-

minável. As implicações comerciais desse pressuposto — de que uma pintura é por definição um *unicum*, irrepetível[62] — são óbvias. A elas está ligado o surgimento de uma figura social como o do conhecedor. Mas trata-se de um pressuposto que nasce de uma escolha cultural de forma alguma prevista, como mostra o fato de não se aplicar aos textos escritos. Os supostos caracteres eternos da pintura e da literatura não cabem aí. Já vimos antes as guinadas históricas pelas quais a noção de texto escrito foi depurada de uma série de elementos considerados não-pertinentes. No caso da pintura, essa depuração (ainda) não se verificou. Por isso, aos nossos olhos, as cópias manuscritas ou as edições do *Orlando Furioso* podem reproduzir exatamente o texto desejado por Ariosto; as cópias de um retrato de Rafael, nunca.[63]

O diferente estatuto das cópias na pintura e na literatura explica por que Mancini não podia se servir, enquanto conhecedor, dos métodos da crítica textual, mesmo estabelecendo em princípio uma analogia entre o ato de pintar e o ato de escrever.[64] Mas, justamente partindo dessa analogia, recorreu em busca de ajuda a outras disciplinas, em vias de formação.

O primeiro problema que ele se colocava era o da datação das pinturas. Para tanto, afirmava, é necessário adquirir "uma certa prática na cognição da variedade da pintura quanto ao seu tempo, como têm esses antiquários e bibliotecários dos caracteres, os quais reconhecem o tempo da escrita".[65] A alusão à "cognição... dos caracteres" refere-se quase certamente aos métodos elaborados nos mesmos anos por Leone Allacci, bibliotecário da Vaticana, para datar os manuscritos gregos e latinos — métodos destinados a ser retomados e desenvolvidos meio século mais tarde pelo fundador da ciência paleográfica, Mabillon.[66] Mas, "além da propriedade comum do século", existe — continuava Mancini — "a propriedade própria individual", assim como "vemos nos escritores em que se reconhece essa propriedade distante". O nexo analógico entre pintura e escrita, sugerido antes em escala macroscópica ("os tempos", "o século"), era então novamente proposto em escala microscópica, individual. Nesse âmbito, os métodos protopaleográficos de um Allacci não eram utilizáveis. Houvera

porém, nesses mesmos anos, uma tentativa isolada de submeter à análise, de um ponto de vista incomum, as escritas individuais. O médico Mancini, citando Hipócrates, observava que é possível remontar das "operações" às "impressões" da alma, que por sua vez têm raízes nas "propriedades" dos corpos singulares: "suposição pela qual e com a qual, como creio, algumas belas inteligências deste nosso século escreveram e quiseram dar regra para reconhecer o intelecto e a inteligência dos outros com o modo de escrever e da escrita deste ou daquele homem". Uma dessas "belas inteligências" era, com todas as probabilidades, o médico bolonhês Camillo Baldi, que em seu *Tratado sobre como de uma carta missiva se conhece a natureza e a qualidade do escritor* havia incluído um capítulo que pode-se considerar o mais antigo texto de grafologia já aparecido na Europa. "Quais são os significados" — é o título do capítulo VI do *Tratado* — "que na figura do caráter podem-se apreender": onde "caráter" designa "a figura, e o traçado da letra, que se chama elemento, feito com a pena sobre o papel".[67] Mas, não obstante as palavras elogiosas que lembramos, Mancini desinteressou-se quanto ao objetivo declarado da nascente grafologia, isto é, a reconstrução da personalidade dos escreventes remontando-se do "caráter" escrito ao "caráter" psicológico (sinonímia esta que remete, uma vez mais, a uma mesma remota matriz disciplinar). Ele se deteve, pelo contrário, no pressuposto da nova disciplina: a diversidade, ou melhor, a singularidade inimitável das escritas individuais. Isolando nas pinturas elementos igualmente inimitáveis, estaria alcançado o fim que Mancini se prefixava: a elaboração de um método que permitisse distinguir entre os originais e os falsos, as obras dos mestres e as cópias ou trabalhos de escola. Tudo isso explica a exortação para se conferir se nas pinturas:

> vê-se aquela desenvoltura do mestre, e em particular naquelas partes que necessariamente fazem-se com resolução, de modo que não podem passar bem com a imitação, como são em particular os cabelos, a barba, os olhos. Que o anelar dos cabelos, quando se deve imitar, faz-se com muito custo, que depois na cópia aparece, e, se o copiador não quer imitá-lo, então não tem a perfeição do mestre. E essas partes na pintura são como os traços e

os volteios na escrita, que precisam daquela desenvoltura e resolução de mestre. Isso deve-se ainda observar em alguns sopros e golpes de luz de espaço em espaço, que pelo mestre são postos de uma vez e com a resolução de uma pincelada inimitável; assim nas dobras dos tecidos e em sua luz, os quais dependem mais da fantasia e resolução do mestre do que da verdade da coisa criada.[68]

Como se vê, o paralelo, já sugerido por Mancini em vários contextos, entre o ato de escrever e o de pintar é retomado nessa passagem de um ponto de vista novo, sem precedentes (se se excetuar uma fugaz alusão de Filarete, que Mancini podia não conhecer[69]). A analogia se ressalta com o uso de termos técnicos recorrentes nos tratados de escrita contemporâneos, como "desenvoltura", "traços", "volteios".[70] Também a insistência na "velocidade" tem a mesma origem: numa época de crescente desenvolvimento burocrático, as qualidades que asseguravam o sucesso de uma letra chanceleresca cursiva no mercado escriturário eram, além da elegância, a rapidez no *ductus* (condução da pena).[71] Em geral, a importância atribuída por Mancini aos elementos ornamentais demonstra uma reflexão não superficial sobre as características dos modelos de escrita predominantes na Itália entre o final do século XVI e o início do século XVII.[72] O estudo da escrita dos "caracteres" mostrava que a identificação da mão do mestre deveria ser procurada de preferência nas partes do quadro *a*) executadas mais rapidamente e, portanto, *b*) tendencialmente desligadas da representação do real (emaranhado de cabeleiras, tecidos que "dependem mais da fantatsia e resolução do mestre do que da verdade da coisa criada"). Sobre a riqueza que jaz nessas afirmações — uma riqueza que nem Mancini nem os seus contemporâneos foram capazes de trazer à luz —, voltaremos mais adiante.

5. "Caracteres". Por volta de 1620, a própria palavra retorna, em sentido próprio ou analógico, de um lado nos textos do fundador da física moderna e, de outro, nos iniciadores da paleografia, da grafologia e da *connoisseurship*, respectivamente. É certo que, entre os "caracteres" imateriais que Galileu lia com os olhos do cérebro[73] no livro da natureza, e os que Allacci, Baldi ou Mancini decifravam materialmente em papéis e pergaminhos,

telas ou quadros, o parentesco era apenas metafórico. Mas a identidade dos termos ressalta ainda mais a heterogeneidade das disciplinas que comparamos. O seu grau de cientificidade, na acepção galileana do termo, decrescia bruscamente, à medida que das "propriedades" universais da geometria passava-se às "propriedades comuns do século" das escritas e, depois, às "propriedades próprias individuais" das pinturas — ou até das caligrafias.

Essa escala decrescente confirma que o verdadeiro obstáculo à aplicação do paradigma galileano era a centralidade maior ou menor do elemento individual em cada disciplina. Quanto mais os traços individuais eram considerados pertinentes, tanto mais se esvaía a possibilidade de um conhecimento científico rigoroso. Certamente a decisão preliminar de negligenciar os traços individuais não garantia por si só a aplicabilidade dos métodos físico-matemáticos (sem a qual não se podia falar em adoção do paradigma galileano propriamente dito) — mas, pelo menos, excluía-a de vez.

6. Nesse ponto, abriam-se duas vias: ou sacrificar o conhecimento do elemento individual à generalização (mais ou menos rigorosa, mais ou menos formulável em linguagem matemática), ou procurar elaborar, talvez às apalpadelas, um paradigma diferente, fundado no conhecimento científico (mas de toda uma cientificidade por se definir) do individual. A primeira via foi percorrida pelas ciências naturais, e só muito tempo depois pelas ciências humanas. O motivo é evidente. A tendência a apagar os traços individuais de um objeto é diretamente proporcional à distância emocional do observador. Numa página do *Tratado de arquitetura*, Filarete, depois de afirmar que é impossível construir dois edifícios perfeitamente idênticos — assim como, apesar das aparências, as "fuças tártaras, que têm todas a mesma cara, ou as da Etiópia, que são todas negras, se olhares direito, verás que existem diferenças nas semelhanças" —, admitia que existem "muitos animais que são semelhantes uns aos outros, como as moscas, formigas, vermes e rãs e muitos peixes, que daquela espécie não se reconhece um do outro".[74] Aos olhos de um arquiteto europeu, as diferen-

ças mesmo pequenas entre dois edifícios (europeus) eram relevantes, as entre duas fuças tártaras ou etíopes, negligenciáveis, e as entre dois vermes ou duas formigas, até inexistentes. Um arquiteto tártaro, um etíope desconhecedor de arquitetura ou uma formiga teriam proposto hierarquias diferentes. O conhecimento individualizante é sempre antropocêntrico, etnocêntrico e assim por diante especificando. É certo que também os animais, minerais ou plantas poderiam ser considerados numa perspectiva individualizante, por exemplo divinatória[75] — sobretudo no caso de exemplares claramente fora das normas. Como se sabe, a teratologia era uma parte importante da arte divinatória. Nas primeiras décadas do século XVII, a influência exercida mesmo que indiretamente por um paradigma como o galileano tendia a subordinar o estudo dos fenômenos anormais à pesquisa sobre a norma, a adivinhação ao conhecimento generalizante da natureza. Em abril de 1625, nasceu nas cercanias de Roma um bezerro com duas cabeças. Os naturalistas ligados à Accademia dei Lincei interessaram-se pelo caso. Nos jardins vaticanos de Belvedere, encontravam-se em discussão Giovanni Faber, secretário da Accademia, Ciampoli (ambos, como se disse, muito ligados a Galileu), Mancini, o cardeal Agostino Vegio e o papa Urbano VIII. A primeira pergunta a ser colocada foi a seguinte: o bezerro bicéfalo deve ser considerado um animal único ou duplo? Para os médicos, o elemento que distingue o indivíduo é o cérebro; para os seguidores de Aristóteles, é o coração.[76] Nessa descrição de Faber, percebe-se o eco presumível da intervenção de Mancini, o único médico presente na discussão. Portanto, apesar dos seus interesses astrológicos,[77] ele analisava as características específicas do parto monstruoso não com um fim de tirar auspícios, mas para chegar a uma definição mais precisa do indivíduo normal — o indivíduo que, por pertencer a uma espécie, podia com todo o direito ser considerado repetível. Com a mesma atenção que normalmente dedicava ao exame de uma pintura, Mancini teve de investigar a anatomia do bezerro bicéfalo. Mas a analogia com a sua atividade de conhecedor parava por aí. Num certo sentido, justamente um personagem como Mancini expressava a união entre o paradigma divinatório (o Mancini

diagnosticador e conhecedor) e o paradigma generalizante (o Mancini anatomista e naturalista). A união, mas também a diferença. Não obstante as aparências, a descrição precisa da autópsia do bezerro, redigida por Faber, e as minuciosas gravuras que a acompanhavam, representando os órgãos internos do animal,[78] não se propunham captar as "propriedades comuns" (aqui naturais, não históricas) da espécie. Desse modo, era retomada e aperfeiçoada a tradição naturalista que se fundava em Aristóteles. A vista, simbolizada pelo lince de olhar agudíssimo que ornamentava o brasão da Academia de Federico Cesi, tornava-se o órgão privilegiado das disciplinas para as quais estava vedado o olho supra-sensível da matemática.[79]

7. Entre essas estavam, pelo menos aparentemente, as ciências humanas (como as definiríamos hoje). *A fortiori*, num certo sentido — quando menos pelo seu tenaz antropocentrismo, expresso com tanta simplicidade na página já lembrada de Filarete. No entanto, houve tentativas de introduzir o método matemático também no estudo dos fatos humanos.[80] É compreensível que a primeira e mais bem-sucedida — a dos aritméticos políticos — tenha adotado como seu objeto os gestos humanos mais determinados em sentido biológico: nascimento, procriação e morte. Essa drástica redução permitia uma pesquisa rigorosa — e, ao mesmo tempo, bastava para as finalidades cognoscitivas militares ou fiscais dos Estados absolutistas, orientados, dada a escala das suas operações, em sentido exclusivamente quantitativo. Mas a indiferença qualitativa dos comitentes da nova ciência — a estatística — não desfez totalmente vínculo entre ela e a esfera das disciplinas que chamamos de indiciárias. O cálculo das probabilidades, como diz o título da obra clássica de Bernouilli (*Ars conjectandi*), procurava dar uma formulação matemática rigorosa aos problemas que haviam sido enfrentados pela arte divinatória de maneira completamente diferente.[81]

Mas o conjunto das ciências humanas permaneceu solidamente ancorado no qualitativo. Não sem mal-estar, sobretudo no caso da medicina. Apesar dos progressos realizados, seus métodos mos-

travam-se incertos, e os resultados, dúbios. Um texto como *A certeza da medicina* de Cabanis, publicado no final do século XVIII,[82] admitia essa falta de rigor, ainda que depois se esforçasse em reconhecer à medicina, apesar de tudo, uma cientificidade *sui generis*. As razões da "incerteza" da medicina pareciam ser fundamentalmente duas. Em primeiro lugar, não bastava catalogar todas as doenças até compô-las num quadro ordenado: em cada indivíduo, a doença assumia características diferentes. Em segundo lugar, o conhecimento das doenças permanecia indireto, indiciário: o corpo vivo era, por definição, inatingível. Certamente podia-se seccionar o cadáver; mas como, do cadáver, já corrompido pelos processos da morte, chegar às características do indivíduo vivo?[83] Diante dessa dupla dificuldade, era inevitável reconhecer que a própria eficácia dos procedimentos da medicina era indemonstrável. Em conclusão, a impossibilidade de a medicina alcançar o rigor próprio das ciências da natureza derivava da impossibilidade da quantificação, a não ser em funções puramente auxiliares; a impossibilidade da quantificação derivava da presença ineliminável do qualitativo, do individual; e a presença do individual, do fato de que o olho humano é mais sensível às diferenças (talvez marginais) entre os seres humanos do que às diferenças entre as pedras ou as folhas. Nas discussões sobre a "incerteza" da medicina, já estavam formulados os futuros nós epistemológicos das ciências humanas.

8. Entre as linhas do texto de Cabanis transparecia uma compreensível impaciência. Apesar das objeções, mais ou menos justificadas, que lhe poderiam ser dirigidas no plano metodológico, a medicina sempre se mantinha, porém, uma ciência plenamente reconhecida do ponto de vista social. Mas nem todas as formas de conhecimento indiciário se beneficiavam, naquela época, de semelhante prestígio. Algumas, como a *connoisseurship*, de origem relativamente recente, ocupavam uma posição ambígua, à margem das disciplinas reconhecidas. Outras, mais ligadas à prática contidiana, estavam simplesmente de fora. A capacidade de reconhecer um cavalo defeituoso pelos jarretes, a vinda de um temporal pela

repentina mudança do vento, uma intenção hostil num rosto que se sombreia certamente não se aprendia nos tratados de alveitaria, de meteorologia ou psicologia. Em todo caso, essas formas de saber eram mais ricas do que qualquer codificação escrita; não eram aprendidas nos livros mas a viva voz, pelos gestos, pelos olhares; fundavam-se sobre sutilezas certamente não-formalizáveis, freqüentemente nem sequer traduzíveis em nível verbal; constituíam o patrimônio, em parte unitário, em parte diversificado, de homens e mulheres pertencentes a todas as classes sociais. Um sutil parentesco as unia: todas nasciam da experiência, da concretude da experiência. Nessa concretude estava a força desse tipo de saber, e o seu limite — a incapacidade de servir-se do poderoso e terrível instrumento da abstração.[84]

Desse corpo de saberes locais,[85] sem origem nem memória ou história, a cultura escrita tentara dar a tempo uma formulação verbal precisa. Tratava-se, em geral, de formulações desbotadas e empobrecidas. Basta pensar no abismo que separava a rigidez esquemática dos tratados de fisiognomonia e a acuidade fisiognomônica flexível e rigorosa de um amante, um mercador de cavalos ou um jogador de cartas. Talvez só no caso da medicina a codificação escrita de um saber indiciário tenha dado lugar a um verdadeiro enriquecimento (mas a história das relações entre medicina culta e medicina popular ainda está por ser escrita). Ao longo do século XVIII, a situação muda. Há uma verdadeira ofensiva cultural da burguesia, que se apropria de grande parte do saber, indiciário e não-indiciário, de artesãos e camponeses, codificando e simultaneamente intensificando um gigantesco processo de aculturação, já iniciado (obviamente com formas e conteúdos diversos) pela Contra-Reforma. O símbolo e o instrumento central dessa ofensiva é, naturalmente, a *Encyclopédie*. Mas também seria preciso analisar episódios insignificantes mas reveladores, como a intervenção do anônimo mestre-pedreiro romano, que demonstra a Winckelmann, provavelmente estupefato, que a "pedrinha pequena e chata" reconhecível entre os dedos da mão de uma estátua descoberta em Porto d'Anzio era a "bucha ou a rolha da âmbula".

A coletânea sistemática desses "pequenos discernimentos", como chama-os Winckelmann em outro lugar,[86] alimentou entre os séculos XVIII e XIX as novas formulações de antigos saberes — da cozinha à hidrologia e à veterinária. Para um número sempre crescente de leitores, o acesso a determinadas experiências torna-se cada vez mais mediado pelas páginas dos livros. O romance simplesmente forneceu à burguesia um substituto e, ao mesmo tempo, uma reformulação dos ritos de iniciação — isto é, o acesso à experiência em geral.[87] E é justamente graças à literatura de imaginação que o paradigma indiciário conheceu nessa época um novo, e inesperado, destino.

9. Já lembramos, a propósito da remota origem provavelmente venatória do paradigma indiciário, a fábula ou conto oriental dos três irmãos que, interpretando uma série de indícios, conseguem descrever o aspecto de um animal que nunca viram. Esse conto apareceu pela primeira vez no Ocidente através da coletânea de Sercambi.[88] Posteriormente, retornou como ponto alto de uma coletânea de contos muito mais ampla, apresentada como tradução do persa para o italiano aos cuidados de Cristóforo Armênio, que apareceu em Veneza na metade do século XVI sob o título *Peregrinação dos três jovens filhos do rei de Serendip*. Dessa forma, o livro foi reeditado e traduzido outras vezes — antes em alemão, depois, durante o século XVIII, na onda da moda orientalizante de então, nas principais línguas européias.[89] O sucesso da história dos filhos do rei de Serendip foi tal que levou Horace Walpole, em 1754, a cunhar o neologismo *serendipity* para designar as "descobertas imprevistas, feitas graças ao acaso e à inteligência".[90] Alguns anos antes, Voltaire reelaborara, no terceiro capítulo de *Zadig*, o primeiro conto da *Peregrinação*, que lera na tradução francesa. Na reelaboração, o camelo do original havia se transformado numa cadela e num cavalo, que Zadig conseguia descrever minuciosamente decifrando as pistas sobre o terreno. Acusado de furto e conduzido perante os juízes, Zadig justificava-se reconstituindo em voz alta o trabalho mental que lhe permitira traçar o retrato dos dois animais que nunca havia visto:

> J'ai vu sur la sable les traces d'un animal, et j'ai jugé aisément que c'étaient celles d'un petit chien. Des sillons légers et longs, imprimés sur de petites éminences de sable entre les traces des pattes, m'ont fait connaître que c'était une chienne dont les mamelles étaient pendantes, et qu' ainsi elle avait fait des petits il y a peu de jours...[91]

Nessas linhas, e nas que seguiam, estava o embrião do romance policial. Nelas inspiraram-se Poe, Gaboriau, Conan Doyle — os dois primeiros diretamente, o terceiro talvez indiretamente.[92]

Os motivos do extraordinário destino do romance policial são conhecidos. Sobre alguns deles voltaremos adiante. Mas pode-se observar desde já que ele se fundava num modelo cognoscitivo ao mesmo tempo antiqüíssimo e moderno. Da sua antiguidade simplesmente imemorial já falamos. Quanto à sua modernidade, bastará citar a página em que Curvier exaltou os métodos e sucessos da nova ciência paleontológica:

> ... aujourd'hui, quelqu'un qui voit seulement la piste d'un pied fourchu peut en conclure que l'animal qui a laissé cet empreinte ruminait, et cette conclusion est tout aussi certaine qu'aucune autre em physique et en morale. Cette seule piste donne donc à celui qui l'observe, et la forme des dents, et la forme des mâchoires, et la forme des vertèbres, et la forme de tous les os des jambes, des cuisses, des épaules et du bassin de l'animal qui vient de passer: c'est une marque plus sûre que toutes celles de Zadig.[93]

Um sinal mais seguro, talvez; mas também intimamente semelhante. O nome de Zadig tornara-se tão simbólico que Thomas Huxley, em 1880, no ciclo de conferências proferidas para a difusão das descobertas de Darwin, definiu como "método de Zadig" o procedimento que reunia a história, a arqueologia, a geologia, a astronomia física e a paleontologia: isto é, a capacidade de fazer profecias retrospectivas. Disciplinas como estas, profundamente permeadas pela diacronia, não podiam deixar de se voltar para o paradigma indiciário ou divinatório (e Huxley falava explicitamente de adivinhação voltada para o passado),[94] descartando o paradigma galileano. Quando as causas não são reproduzíveis, só resta inferi-las a partir dos efeitos.

III.

1. Poderíamos comparar os fios que compõem esta pesquisa aos fios de um tapete. Chegados a este ponto, vemo-los a compor-se numa trama densa e homogênea. A coerência do desenho é verificável percorrendo o tapete com os olhos em várias direções. Verticalmente, e teremos uma seqüência do tipo Serendip-Zadig-Poe-Gaboriau-Conan Doyle. Horizontalmente, e teremos no início do século XVIII um Dubos que classifica, uma ao lado da outra, em ordem decrescente de inconfiabilidade, a medicina, a *connoisseurship* e a identificação das escritas.[95] Até mesmo diagonalmente — saltando de um contexto histórico para outro —, e às costas de monsieur Lecoq, que percorreu febrilmente um "terreno inculto, coberto de neve", pontilhado de pistas de criminosos, comparando-o à "imensa página branca onde as pessoas que procuramos deixaram escrito não só seus movimentos e seus passos mas também seus pensamentos secretos, as esperanças e angústia que as agitavam",[96] veremos perfilarem-se autores de tratados sobre a fisiognomonia, adivinhos babilônicos empenhados em ler as mensagens escritas pelos deuses nas pedras e nos céus, caçadores do Neolítico.

O tapete é o paradigma que chamamos a cada vez, conforme os contextos, de venatório, divinatório, indiciário ou semiótico. Trata-se, como é claro, de adjetivos não-sinônimos, que no entanto remetem a um modelo epistemológico comum, articulado em disciplinas diferentes, muitas vezes ligadas entre si pelo empréstimo de métodos ou termos-chave. Ora, entre os séculos XVIII e XIX, com o aparecimento das "ciências humanas", a constelação das disciplinas indiciárias modifica-se profundamente: aparecem novos astros destinados a um rápido crepúsculo, como a frenologia,[97] ou a um grande destino, como a paleontologia, mas sobretudo afirma-se, pelo seu prestígio epistemológico e social, a medicina. A ela se referem, explícita ou implicitamente, todas as "ciências humanas". Mas a que parte da medicina? Na metade do século XIX, vemos desenhar-se uma alternativa: o modelo anatômico de um lado, o semiótico de outro. A metáfora da "anatomia da sociedade", usada

numa passagem crucial também por Marx,[98] exprime a aspiração a um conhecimento sistemático numa época que vira enfim o desmoronamento do último sistema filosófico, o hegeliano. Mas, não obstante o grande destino do marxismo, as ciências humanas acabaram por assumir sempre mais(com uma relevante exceção, como veremos) o paradigma indiciário da semiótica. E aqui reencontramos a tríade Morelli-Freud-Conan Doyle da qual partimos.

2. Até agora falamos de um paradigma indiciário (e seus sinônimos) em sentido lato. Chegou o momento de desarticulá-lo. Uma coisa é analisar pegadas, astros, fezes (animais ou humanas), catarros, córneas, pulsações, campos de neve ou cinzas de cigarro; outra é analisar escritas, pinturas ou discursos. A distinção entre natureza (inanimada ou viva) e cultura é fundamental — certamente mais do que aquela, infinitamente mais superficial e mutável, entre as disciplinas individuais. Ora, Morelli propusera-se buscar, no interior de um sistema de signos culturalmente condicionados como o pictórico, os signos que tinham a involuntariedade dos sintomas (e da maior parte dos indícios). Não só: nesses signos involuntários, nas "miudezas materiais — um calígrafo as chamaria de garatujas" comparáveis às "palavras e frases prediletas" que "a maioria dos homens, tanto falando como escrevendo... introduzem no discurso às vezes sem intenção, ou seja, sem se aperceber", Morelli reconhecia o sinal mais certo da individualidade do artista.[99] Dessa maneira, ele retomava (talvez indiretamente) [100] e desenvolvia os princípios de método formulados havia tanto tempo pelo seu predecessor Giulio Mancini. Que aqueles princípios viessem a amadurecer depois de tanto tempo não era casual. Justamente então vinha surgindo uma tendência cada vez mais nítida de um controle qualitativo e minucioso sobre a sociedade por parte do poder estatal, que utilizava uma noção de indivíduo baseada, também ela, em traços mínimos e involuntários.

3. Cada sociedade observa a necessidade de distinguir os seus componentes; mas os modos de enfrentar essa necessidade variam conforme os tempos e os lugares.[101] Existe, antes de mais nada, o

nome; mas, quanto mais a sociedade é complexa, tanto mais o nome parece insuficiente para circunscrever inequivocamente a identidade de um indivíduo. No Egito greco-romano, por exemplo, de quem se comprometia perante um notário a desposar uma mulher ou a cumprir uma transação comercial eram registrados, ao lado do nome, poucos e sumários dados físicos, acompanhados pela indicação de cicatrizes (se existiam) ou outros sinais particulares.[102] As possibilidades de erro ou substituição dolosa da pessoa, porém, continuavam elevadas. Em comparação, a assinatura aposta ao pé da página nos contratos apresentava muitas vantagens: no final do século XVIII, numa passagem da sua *História pictórica*, dedicada aos métodos dos conhecedores, o abade Lanzi afirmava que a inimitabilidade das escritas individuais fora desejada pela natureza para a "segurança" da "sociedade civil" (burguesa).[103] Certamente, as assinaturas também podiam ser falsificadas — e, sobretudo, excluíam do controle os analfabetos. Mas, apesar dessas falhas, por séculos e séculos as sociedades européias não sentiram a necessidade de métodos mais seguros e práticos de averiguação da identidade — nem quando o nascimento da grande indústria, a mobilidade geográfica e social a ela ligada, a rapidíssima formação de gigantescas concentrações urbanas alteram radicalmente os dados do problema. Todavia, numa sociedade com tais características, fazer desaparecer os próprios rastros e reaparecer com uma outra identidade era uma brincadeira de criança — não só numa cidade como Londres ou Paris. Mas somente nas últimas décadas do século XIX foram propostos por vários lados, em concorrência entre si, novos sistemas de identificação. Era uma exigência que surgia dos fatos contemporâneos da luta de classes: a constituição de uma associação internacional dos trabalhadores, a repressão da oposição operária depois da Comuna, as modificações da criminalidade.

O aparecimento de relações de produção capitalistas havia provocado — na Inglaterra desde 1720 aproximadamente,[104] no resto da Europa quase um século depois, com o Código Napoleônico — uma transformação, ligada ao novo conceito burguês de propriedade, da legislação, que aumentara o número de delitos

puníveis e o valor das penas. A tendência à criminalização da luta de classes veio acompanhada pela construção de um sistema carcerário fundado sobre a detenção por longo prazo.[105] Mas o cárcere produz criminosos. Na França, o número de reincidentes, em contínuo aumento a partir de 1870, alcançou no final do século uma porcentagem igual à metade dos criminosos submetidos a processo.[106] O problema da identificação dos reincidentes, que se colocou naquelas décadas, constituiu de fato a cabeça-de-ponte de um projeto geral, mais ou menos consciente, de controle generalizado e sutil sobre a sociedade.

Para a identificação dos reincidentes era necessário provar *a*) que um indivíduo já havia sido condenado, e *b*) que o indivíduo em questão era o mesmo que já sofrera condenação. [107] O primeiro ponto foi resolvido pela criação dos registros policiais. O segundo levantava dificuldades mais sérias. As antigas penas que marcavam um condenado para sempre, estigmatizando-o ou mutilando-o, haviam sido abolidas. O lírio gravado no ombro de Milady permitira a D'Artagnan reconhecer nela uma envenenadora já punida no passado pelos seus crimes — enquanto dois fugitivos como Edmond Dantés e Jean Valjean puderam reaparecer na cena social disfarçados sob trajes respeitáveis (bastariam esses exemplos para mostrar até que ponto a figura do criminoso reincidente pesava na imaginação oitocentista).[108] A respeitabilidade burguesa precisava de sinais de reconhecimento igualmente indeléveis, mas menos sanguinários e humilhantes do que os impostos sob o *ancien régime*.

A idéia de um enorme arquivo fotográfico criminal foi num primeiro momento descartada, porque colocava problemas de classificação insolúveis: como recortar elementos discretos no contínuo da imagem? [109] A via da quantificação pareceu mais simples e rigorosa. De 1879 em diante, um funcionário da prefeitura de Paris, Alphonse Bertillon, elaborou um método antropométrico (que depois ilustrou em vários ensaios e memórias) [110] baseado em minuciosas medições do corpo, que convergiam para uma ficha pessoal. É claro que um pequeno engano de poucos milímetros criava as premissas de um erro judicial; mas o principal defeito do

método antropométrico de Bertillon era outro, isto é, o de ser puramente negativo. Ele permitia separar, no momento do reconhecimento, dois indivíduos diferentes, mas não afirmar com segurança que duas séries idênticas de dados se referissem a um mesmo indivíduo.[111] A irredutível elusividade do indivíduo, expulsa pela porta através da quantificação, voltava a entrar pela janela. Por isso, Bertillon propôs integrar o método antropométrico com o chamado "retrato falado", isto é, a descrição verbal analítica das unidades discretas (nariz, olhos, orelhas etc.), cuja soma deveria restituir a imagem do indivíduo — possibilitando assim o procedimento de identificação. As páginas de orelhas exibidas por Bertillon[112] relembram irresistivelmente as ilustrações que, nos mesmos anos, Morelli incluía em seus ensaios. Talvez não se tratasse de uma influência direta — ainda que seja surpreendente verificar que Bertillon, em sua atividade de especialista grafológico, considerava indícios reveladores de uma falsificação as particularidades ou "idiotismos" do original que o falsário não conseguia reproduzir e, eventualmente, substituía pelas suas próprias.[113]

Como se terá percebido, o método de Bertillon era incrivelmente complicado. Já nos referimos ao problema posto pelas mediações. O "retrato falado" piorava ainda mais as coisas. Como distinguir, no momento da descrição, um nariz giboso-arcado de um nariz arcado-giboso? Como classificar os matizes de um olho verde-azulado?

Mas desde a sua dissertação de 1888, posteriomente corrigida e aprofundada, Galton propusera um método de identificação muito mais simples, no que se referia tanto à coleta dos dados como à sua classificação.[114] O método baseava-se, como se sabe, nas impressões digitais. Mas o próprio Galton, com muita honestidade, reconhecia ter sido precedido, teórica e praticamente, por outros.

A análise científica das impressões digitais iniciara-se desde 1823 com o fundador da histologia, Purkyne, na sua dissertação *Commentatio de examine physiologico organi visus et systematis cutanei*.[115] Ele distinguiu e descreveu nove tipos fundamentais de linhas papilares, ao mesmo tempo afirmando, porém, que não exis-

tem dois indivíduos com impressões digitais idênticas. As possibilidades de aplicação prática da descoberta eram ignoradas, ao contrário de suas implicações filosóficas, discutidas num capítulo intitulado "De cognitione organismi individualis in genere".[116] O conhecimento do indivíduo, dizia Purkyne, é central na medicina prática, a começar pela diagnose: em indivíduos diferentes os sintomas se apresentam de formas diferentes e, portanto, devem ser curados de modos diferentes. Por isso, alguns modernos, que não nomeava, definiram a medicina prática como "artem individualisandi (die Kunst des Individualisirens)".[117] Mas os fundamentos dessa arte se encontravam na filosofia do indivíduo. Aqui Purkyne, que quando jovem estudara filosofia em Praga, reencontrava os temas mais profundos do pensamento de Leibniz. O indivíduo, "ens omnimodo determinatum" [ente totalmente determinado], possui uma singularidade verificável até em suas características imperceptíveis, infinitesimais. Nem o acaso nem os influxos externos bastam para explicá-la. É necessário supor a existência de uma norma ou "typus" interno, que mantém a diversidade dos organismos dentro dos limites de cada espécie: o conhecimento dessa "norma" (afirmava profetivamente Purkyne) "descerraria o conhecimento oculto da natureza individual".[118] O erro da fisiognomonia foi o de enfrentar a diversidade dos indivíduos à luz de opiniões preconcebidas e conjeturas apressadas; dessa maneira, foi até agora impossível fundar uma fisiognomonia científica, descritiva. Abandonando o estudo das linhas da mão à "vã ciência" dos quiromantes, Purkyne concentrou a sua atenção num dado muito menos aparente — e nas linhas impressas nas pontas dos dedos *encontrava a senha oculta da individualidade*.

Deixemos a Europa por um momento e passemos à Ásia. À diferença de seus colegas europeus, e de forma totalmente independente, os adivinhos chineses e japoneses também haviam se interessado pelas linhas pouco aparentes que sulcam a pele da mão. O costume, atestado na China, e sobretudo em Bengala, de imprimir nas cartas e documentos uma ponta de dedo borrada de piche ou tinta[119] provavelmente tinha por trás uma série de reflexões de caráter divinatório. Quem estava habituado a decifrar escritas

misteriosas nos veios das pedras ou da madeira, nos rastros deixados pelos pássaros ou nos desenhos impressos nas costas das tartarugas[120] certamente chegaria sem esforço a conceber como uma escrita as linhas impressas por um dedo sujo numa superfície qualquer. Em 1860, *sir* William Herschel, administrador-chefe do distrito de Hooghly em Bengala, notou esse costume difundido entre as populações locais, avaliou sua utilidade e pensou em usá-lo para um melhor funcionamento da administração britânica. (Os aspectos teóricos da questão não o interessavam; a dissertação latina de Purkyne, que por meio século permaneceu como letra morta, era-lhe totalmente desconhecida.) Na realidade, observou Galton retrospectivamente, sentia-se uma grande necessidade de um instrumento de identificação eficaz — nas colônias britânicas, e não somente na Índia: os nativos eram analfabetos, litigiosos, astutos, mentirosos e, aos olhos de um europeu, todos iguais entre si. Em 1880, Herschel anunciou em *Nature* que, depois de dezessete anos de experiências, as impressões digitais foram introduzidas oficialmente no distrito de Hooghly, onde já eram usadas havia três anos com ótimos resultados.[121] Os funcionários imperiais tinham-se apropriado do saber indiciário dos bengaleses e viraram-no contra eles.

Do artigo de Herschel, Galton tirou a inspiração para repensar e aprofundar sistematicamente toda a questão. O que possibilitava sua pesquisa era a confluência de três elementos muito diferentes. A descoberta de um cientista puro como Purkyne; o saber concreto, ligado à prática cotidiana das populações bengalesas; a sagacidade política e administrativa de *sir* William Herschel, fiel funcionário de Sua Majestade Britânica. Galton prestou homenagem ao primeiro e ao terceiro. Tentou, além disso, distinguir peculiaridades raciais nas impressões digitais, mas sem sucesso; de qualquer maneira, comprometeu-se a prosseguir as pesquisas sobre algumas tribos indianas, na esperança de nelas encontrar características "mais próximas às dos macacos" (*a more monkey-like pattern*).[122]

Além de dar uma contribuição decisiva à análise das impressões digitais, Galton, como se disse, vira também suas implicações

práticas. Em pouquíssimo tempo o método foi introduzido na Inglaterra, e dali gradualmente no mundo todo (um dos últimos países a ceder foi a França). Desse modo, cada ser humano — observou orgulhosamente Galton, aplicando a si mesmo o elogio ao seu concorrente Bertillon proferido por um funcionário do Ministério do Interior francês — adquiria uma identidade, uma individualidade sobre a qual poder-se-ia se basear de modo certo e duradouro.[123]

Assim, aquela que, aos olhos dos administradores britânicos, fora até pouco antes uma multidão indistinta de "fuças" bengalesas (para usar o termo pejorativo de Filarete) tornava-se subitamente uma série de indivíduos assinalados cada qual por um traço biológico específico. Essa prodigiosa extensão da noção de individualidade ocorria de fato através da relação com o Estado e seus órgãos burocráticos e policiais. Até o último habitante do mais miserável vilarejo da Ásia ou da Europa tornava-se, graças às impressões digitais, reconhecível e controlável.

4. Mas o mesmo paradigma indiciário usado para elaborar formas de controle social sempre mais sutis e minuciosas pode se converter num instrumento para dissolver as névoas da ideologia que, cada vez mais, obscurecem uma estrutura social como a do capitalismo maduro. Se as pretensões de conhecimento sistemático mostram-se cada vez mais como veleidades, nem por isso a idéia de totalidade deve ser abandonada. Pelo contrário: a existência de uma profunda conexão que explica os fenômenos superficiais é reforçada no próprio momento em que se afirma que um conhecimento direto de tal conexão não é possível. Se a realidade é opaca, existem zonas privilegiadas — sinais, indícios — que permitem decifrá-la.

Essa idéia, que constitui o ponto essencial do paradigma indiciário ou semiótico, penetrou nos mais variados âmbitos cognoscitivos, modelando profundamente as ciências humanas. Minúsculas particularidades paleográficas foram empregadas como pistas que permitiam reconstruir trocas e transformações culturais — com uma explícita invocação a Morelli, que saldava a dívida que Man-

cini contraíra junto a Allacci, quase três séculos antes. A representação das roupas esvoaçantes nos pintores florentinos do século XV, os neologismos de Rabelais, a cura dos doentes de escrófula pelos reis da França e da Inglaterra são apenas alguns entre os exemplos sobre o modo como, esporadicamente, alguns indícios mínimos eram assumidos como elementos reveladores de fenômenos mais gerais: a visão de mundo de uma classe social, de um escritor ou de toda uma sociedade.[124] Uma disciplina como a psicanálise constitui-se, como vimos, em torno da hipótese de que pormenores aparentemente negligenciáveis pudessem revelar fenômenos profundos de notável alcance. A decadência do pensamento sistemático veio acompanhada pelo destino do pensamento aforismático — de Nietzsche a Adorno. O próprio termo "aforismático" é revelador. (É um indício, um sintoma, um sinal: do paradigma não se escapa.) Com efeito, *Aforismos* era o título de uma famosa obra de Hipócrates. No século XVII, começaram a sair coletâneas de *Aforismos políticos*.[125] A literatura aforismática é, por definição, uma tentativa de formular juízos sobre o homem e a sociedade a partir de sintomas, de indícios: um homem e uma sociedade que estão doentes, *em crise*. E também "crise" é um termo médico, hipocrático.[126] Pode-se demonstrar facilmente que o maior romance da nossa época — a *Recherche* — é constituído segundo um rigoroso paradigma indiciário.[127]

5. Mas pode um paradigma indiciário ser rigoroso? A orientação quantitativa e antiantropocêntrica das ciências da natureza a partir de Galileu colocou as ciências humanas num desagradável dilema: ou assumir um estatuto científico frágil para chegar a resultados relevantes, ou assumir um estatuto científico forte para chegar a resultados de pouca relevância. Só a lingüística conseguiu, no decorrer deste século, subtrair-se a esse dilema, por isso pondo-se como modelo, mais ou menos atingido, também para outras disciplinas.

Mas vem a dúvida de que *este tipo* de rigor é não só inatingível mas também indesejável para as formas de saber mais ligadas à experiência cotidiana — ou, mais precisamente, a todas as situações em que a unicidade e o caráter insubstituível dos dados são, aos olhos das pessoas envolvidas, decisivos. Alguém disse que o apaixonar-se é a superestimação das diferenças marginais que existem entre uma mulher e outra (ou entre um homem e outro). Mas isso também pode se estender às obras de arte ou aos cavalos.[128] Em situações como essas, o rigor flexível (se nos for permitido o oxímoro) do paradigma indiciário mostra-se ineliminável. Trata-se de formas de saber tendencialmente *mudas* — no sentido de que, como já dissemos, suas regras não se prestam a ser formalizadas nem ditas. Ninguém aprende o ofício de conhecedor ou de diagnosticador limitando-se a pôr em prática regras preexistentes. Nesse tipo de conhecimento entram em jogo (diz-se normalmente) elementos imponderáveis: faro, golpe de vista, intuição.

Até aqui abstivemo-nos escrupulosamente de empregar esse termo minado. Mas, se se insiste em querer usá-lo, como sinônimo de processos racionais, será necessário distinguir entre uma intuição *baixa* e uma intuição *alta*.

A antiga fisiognomonia árabe estava baseada na *firasa*: noção complexa, que designava em geral a capacidade de passar imediatamente do conhecido para o desconhecido, na base de indícios.[129] O termo, extraído do vocabulário dos *sufi*, era usado para designar tanto as intuições místicas quanto as formas de discernimento e sagacidade, como as atribuídas aos filhos do rei de Serendip.[130] Nessa segunda acepção, a *firasa* não é senão o órgão do saber indiciário.[131]

Essa "intuição baixa" está arraigada nos sentidos (mesmo superando-os) — e enquanto tal não tem nada a ver com a intuição supra-sensível dos vários irracionalismos dos séculos XIX e XX. É difundida no mundo todo, sem limites geográficos, históricos, étnicos, sexuais ou de classe — e está, portanto, muito distante de qualquer forma de conhecimento superior, privilégio de poucos eleitos. É patrimônio dos bengaleses expropriados do seu saber por *sir* William Herschel, dos caçadores, dos marinheiros, das mulheres. Une estreitamente o animal homem às outras espécies animais.

SINAIS

(1) Emprego este termo na acepção proposta por T. S. Kuhn, *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, Turim, 1969, prescindindo das distinções e especificações posteriormente introduzidas pelo próprio autor (cf. "Post-script — 1969", em *The structure of scientific revolutions*, 2.ª ed. ampliada, Chicago, 1974, pp. 174 ss).

(2) Sobre Morelli, cf. antes de tudo E. Wind, *Arte e anarchia*, Milão, 1972, pp. 52-7, 166-8, e a bibliografia ali citada. Para a biografia acrescentar M. Ginoulhaic, "Giovanni Morelli. La vita", em *Bergomum*, XXXIV (1940), n.º 2, pp. 51-4; ao método morelliano voltaram recentemente R. Wolheim, "Giovanni Morelli and the origins of scientific connoisseurship", em *On art and the mind. Essays and lectures*, *Londres*, 1973, pp. 177-201; H. Zerner, "Giovanni Morelli et la science de l'art", em *Revue de l'Art*, 1978, n.º 40-1, pp. 209-15, e G. Previtali, "A propos de Morelli", *idem*, 1978, n.º 42, pp. 27-31. Outras contribuições estão citadas na nota 12. Infelizmente, falta um estudo geral sobre Morelli que analise, além dos textos de história da arte, a formação científica juvenil, as relações com o ambiente alemão, a amizade com De Sanctis, a participação na vida política. No que se refere a De Sanctis, ver a carta na qual Morelli o indicava para a cadeira de literatura italiana no Politécnico de Zurich (F. De Sanctis, *Lettere dall'esilio* [*1853-1860*], a cargo de B. Croce, Bari, 1938, pp. 34-8), e também os índices dos volumes do *Epistolario* desanctisiano (4 vol., Turim, 1956-69). Sobre o engajamento político de Morelli, ver por ora as rápidas referências de G. Spini, *Risorgimento e protestanti*, Nápoles, 1956, pp. 114, 261, 235. Para a repercussão européia dos textos de Morelli, ver o que ele escrevia de Basiléia a Minghetti, em 22 de junho de 1882: "O velho Jacob Burckhardt,

que fui visitar ontem à noite, deu-me a melhor acolhida, e quis passar comigo toda a noite. É um homem originalíssimo tanto no fazer como no pensar, e agradaria também a você, mas seria de agrado principalmente à nossa senhora Laura. Falou-me do livro de Lermolieff, como se o conhecesse de cor, e serviu-se dele para me fazer uma infinidade de perguntas — coisa que lisonjeou não pouco o meu amor-próprio. Hoje de manhã vou me encontrar de novo com ele..." (Biblioteca Comunale di Bologna [Archiginnasio], Carte Minghetti, XXIII, 54).

(3) Longhi julgava Morelli, em comparação ao "grande" Cavalcaselle, "menor, mas também notável"; mas logo depois falava de "indicações... materialistas" que tornavam o seu "método presunçoso e esteticamente imprestável" ("Cartella tizianesca", em *Saggi e ricerche — 1925-1928*, Florença, 1967, p. 234). [Sobre as implicações deste e outros juízos semelhantes de Longhi, cf. G. Contini, "Longhi prosatore", em *Altri esercizi (1942-1971)*, Turim, 1972, p. 117.] A comparação com Cavalcaselle, totalmente desfavorável a Morelli, é retomada por exemplo por M. Fagiolo em G. C. Argan e M. Fagiolo, *Guida alla storia dell'arte*, Florença, 1974, pp. 97, 101.

(4) Cf. Wind, *Arte*, cit., pp. 64-5. Croce, ao invés, falou de "sensualidade dos pormenores imediatos e separados" (*La critica e la storia delle arti figurative. Questioni di metodo*, Bari, 1946², p. 15).

(5) Cf. Longhi, *Saggi*, cit., p. 321: "Para o sentido de qualidade em Morelli, aliás tão pouco desenvolvido e tão freqüentemente desviado do poder irresistível dos simples atos do 'reconhecedor'..."; logo depois define Morelli definitivamente como o "medíocre e nefando crítico de Gorlaw" (Gorlaw é a versão russa de Gorle, localidade perto de Bergamo onde morava Morelli-Lermolieff).

(6) Cf. Wind, *Arte*, cit., p. 63.

(7) Cf. E. Castelnuovo, "Attribution", em *Encyclopaedia universalis*, vol. II, 1968, p. 782. Mais em geral, A. Hauser, *Le teorie dell'arte. Tendenze e metodi della critica moderna*, Turim, 1969, p. 97, compara o método de detetive de Freud ao de Morelli (cf. nota 12).

(8) A. Conan Doyle, "The cardbord box", em *The complete Sherlock Holmes short stories*, Londres, 1976, pp. 92-47 (trad. it. em *L'ultimo saluto di Sherlock Holmes*, vol. I, Milão, 1974, pp. 73-108). A passagem citada encontra-se, respectivamente, nas pp. 932 e 86.

(9) Cf. id., *The complete Sherlock Holmes*, cit., pp. 937-8 (e *L'ultimo saluto*, cit., pp. 94-5). "The cardbox" apareceu pela primeira vez em *The Strand Magazine*, V, janeiro-junho de 1893, pp. 61-73. Ora, foi notado (cf. id., *The annotated Sherlock Holmes*, a cargo de W. S. Baring-Gould, Londres, 1968, vol. II, p. 208) que na mesma revista, poucos meses depois, foi publicado um artigo anônimo sobre as diferentes formas da orelha humana ("Ears: a chapter on", em *The Strand Magazine*, VI, julho-dezembro 1893, pp. 388-91, 525-27). Segundo o curador da *Annotated Sherlock Holmes* (cit., p. 208), o autor do artigo até poderia ter sido Conan Doyle, que teria acabado por redigir a contribuição de Holmes ao *Anthropological Journal* (engano em lugar de *Journal of Anthropology*). Mas tratava-se provavelmente de uma suposição gratuita: o artigo sobre as orelhas precedido, sempre no *Strand Magazine*, V, janeiro-junho de 1893, pp. 119-23, 295-301, por um

artigo intitulado "Hands", assinado por Beckles Wilson. De qualquer maneira, a página do *Strand Magazine* que reproduz as várias formas de orelha lembra irresistivelmente as ilustrações que acompanham os textos de Morelli — o que confirma a circulação de temas do gênero na cultura daqueles anos.

(10) Todavia, não se pode excluir que se trata de algo mais que um paralelismo. Um tio de Conan Doyle, Henry Doyle, pintor e crítico de arte, tornou-se em 1869 diretor da National Art Gallery de Dublin (cf. P. Nordon, *Sir Arthur Connan Doyle. L'homme et l'oeuvre*, Paris, 1964, p. 9). Em 1887 Morelli encontrou Henry Doyle, e escreveu ao amigo *sir* Henry Layard: "Ce que vous me dites de la Galérie de Dublin m'a beaucoup interessé et d'autant plus que j'ai eu la chance à Londres de faire la connaissance personnelle de ce brave Monsieur Doyle, qui m'a fait la meilleure des impressions... hélas, au lieu des Doyle quels personnages trouvez vous ordinairement à la direction des Galeries en Europe?!" (British Museum, Add. ms. 38 965, Layard Papers, vol. xxxv, f. 120*v*). O conhecimento do método morelliano por parte de Henry Doyle (óbvio, na época, para um historiador, da arte) é provado pelo *Catalogue of the works of art in the National Gallery of Ireland* (Dublin, 1890) por ele redigido, que utiliza (cf., por exemplo, p. 87) o manual de Kugler, profundamente reelaborado por Layard em 1887 sob a orientação de Morelli. A primeira tradução inglesa dos textos de Morelli apareceu em 1883 (cf. a bibliografia em *Italienische Malerei der Renaissance im Briefwechsel von Giovanni Morelli und Jean Paul Richter — 1876-1891*, a cargo de J. e G. Richter, Baden-Baden, 1960). A primeira aventura de Holmes (*A study in scarlet*) foi impressa em 1887. Tudo isso sugere a possibilidade de um conhecimento direto do método morelliano por parte de Connan Doyle, por intermédio do tio. Mas trata-se de uma suposição não-necessária, na medida em que os textos de Morelli certamente não eram o único veículo de idéias como as que tentamos analisar.

(11) Cf. Wind, *Arte*, cit., p. 62.

(12) Além de uma referência precisa de Hauser (*Le teorie dell'arte*, cit., p. 97; o original é de 1959), ver: J. J. Spector, "Les méthodes de la critique d'art et la psychanalyse freudienne", em *Diogènes*, 1969, n.º 66, pp. 77-101; H. Damisch, "La partie et le tout", em *Revue d'Esthétique*, 2, 1970, pp. 168-88; id., "Le gardien de l'interprétation", em *Tel Quel*, n.º 44, inverno 1971, pp. 70-96; R. Wollheim, "Freud and the understanding of the art", em *On art and the mind*, cit., pp. 209-10.

(13) Cf. S. Freud, *Il Mosè di Michelangelo*, Turim, 1976, pp. 36-7 (para o texto original, cf. "Der Moses des Michelangelo", em S. Freud, *Gesammelte Werke*, vol. x, p. 185). R. Bremer, "Freud and Michelangelo's Moses", em *American Imago*, 33, 1976, pp. 60-75, discute a interpretação do *Moisés* proposta por Freud, sem ocupar-se de Morelli. Não pude ver K. Victorius, "Der 'Moses des Michelangelo' von Sigmund Freud", em *Entfaltung der Psychoanalyse*, a cargo de A. Mitscherlich, Stuttgart, 1956, pp. 1-10.

(14) Cf. S. Kofman, *L'enfance de l'art. Une interprétation de l'esthétique freudienne*, Paris, 1975, pp. 19, 27; Damisch, "Le gardien", cit., pp. 70 ss; Wollheim, *On art and the mind*, cit., p. 210.

(15) É uma exceção o ótimo ensaio de Spector, que porém nega a existência de uma relação real entre o método de Morelli e o de Freud ("Les méthodes", cit., pp. 82-3).

(16) Cf. S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, Turim, 1976, p. 289, nota (na p. 107, nota, estão indicados dois textos posteriores de Freud sobre suas relações com "Lynkeus").

(17) Cf. M. Robert, *La rivoluzione psicoanalitica. La vita e l'opera di Freud*, Turim, 1967, p. 84.

(18) Cf. E. H. Gombrich, "Freud e l'arte", em *Freud e la psicologia dell'arte*, Turim, 1967, p. 14. É significativo que Gombrich nesse ensaio não mencione a passagem de Freud sobre Morelli.

(19) I. Lermolieff, *Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin. Ein kritischer Versuch. Aus dem Russischen übersetzt von Dr. Johannes Schwarze*, Leipzig, 1880.

(20) G. Morelli (I. Lermolieff), *Italian masters in German galleries. A critical essay on the Italian pictures in the galleries of Munich, Dresden and Berlin*, trad. do alemão por L. M. Richter, Londres, 1883.

(21) Cf. H. Trosman e R. D. Simmons, "The Freud library", em *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 21, 1973, p. 672 (agradeço vivamente a Pier Cesare Bori por essa indicação).

(22) Cf. E. Jones, *Vita e opere di Freud*, vol. I, Milão, 1964, p. 404.

(23) Cf. Robert, *La rivoluzione*, cit., p. 144; Morelli (I. Lermolieff), *Della pittura italiana*, cit., pp. 88-9 (sobre Signorelli), 159 (sobre Boltraffio).

(24) *Ibid.*, p. 4.

(25) A escolha do verso de Virgílio por parte de Freud foi interpretada em vários modos: ver W. Schoenau, *Sigmund Freuds Prosa. Literarische Elemente seines Stils*, Stuttgart, 1968, pp. 61-73. A tese mais convincente me parece ser a de E. Simon (p. 72) segundo a qual a epígrafe significa que a parte oculta, invisível, da realidade não é menos importante do que a visível. Sobre as possíveis implicações políticas da epígrafe, já usada por Lassalle, ver o belo ensaio de C. E. Schorske, "Politique et parricide dans l''Interprétation des rêves' de Freud", em *Annales ESC*, 28, 1973, pp. 309-28 (em esp. pp. 325 ss).

(26) Cf. Morelli (I. Lermolieff), *Della pittura italiana*, cit., p. 71.

(27) Cf. o necrológico de Morelli escrito por Richter (*ibid.*, p. XVIII): "aqueles particulares indícios [descobertos por Morelli]... os quais um determinado mestre costuma apresentar por efeito do hábito e quase inconscientemente..."

(28) Cf. a sua introdução a A. Conan Doyle, *The adventures of Sherlock Holmes. A facsimile of the stories as they were first published in the Strand Magazine*, Nova York, 1976, pp. X-XI. Ver ainda a bibliografia colocada em rodapé por N. Mayer, *La soluzione sette per cento*, Milão, 1976, p. 214 (trata-se de um romance centrado sobre Holmes e Freud, que teve um imerecido sucesso).

(29) Cf. *The Wolf-Man by the Wolf-Man*, a cargo de M. Gardiner, Nova York, 1971, p. 146: T. Reik, *Il rito religioso*, Turim 1949, p. 24. Para a distinção entre sintomas e indícios cf. C. Segre, "La gerarchia dei segni", em *Psicanalisi e semiotica*, a cargo de A. Verdiglione, Milão, 1975, p. 33; A.

T. Sebeok, *Contributions to the doctrine of signs*, Bloomington (Indiana), 1976.

(30) Cf. Conan Doyle, *The annotated Sherlock Holmes*, cit., vol. I, introdução ("Two doctors and a detective: Sir Arthur Conan Doyle, John A. Watson, M. D., and Mr. Sherlock Holmes of Baker Street"), pp. 7 ss, a propósito de John Bell, o médico que inspirou o personagem Holmes. Cf. também A. Conan Doyle, *Memories and adventures*, Londres, 1924, pp. 25-6, 74-5.

(31) Cf. A. Wesselofsky, "Eine Märchengruppe", em *Archiv für slavische Philologie*, 9, 1886, pp. 308-9, com bibliografia. Para o destino posterior dessa fábula, ver adiante.

(32) Cf. A. Seppilli, *Poesia e magia*, Turim, 1962.

(33) Cf. o famoso ensaio de R. Jakobson, "Due aspetti del linguagio e due tipi di afasia", em *Saggi di linguistica generale*, a cargo de L. Heilmann, Milão, 1966, sobretudo as pp. 41-2.

(34) E. Cazade e C. Thomas, "Alfabeto", em *Enciclopedia Einaudi*, vol. I, Turim, 1977, p. 289 (e ver também Étiemble, *La scritura*, Milão, 1962, pp. 22-3, onde afirma-se também, num eficaz paradoxo, que o homem antes aprendeu a ler e depois a escrever). Em geral sobre esses temas, ver as páginas de W. Benjamim, "Sulla facoltà mimetica", em *Angelus novus*, Turim, 1962, sobretudo as pp. 70-1.

(35) Sirvo-me do excelente ensaio de J. Bottéro, "Symptômes, signes, écritures", em v.a., *Divination et rationalité*, Paris, 1974, pp. 70-197.

(36) *Ibid.*, pp. 154 ss.

(37) *Ibid.*, p. 157. Sobre o nexo entre escrita e advinhação na China, cf. J. Gernet, "La Chine: aspects et fonctions psychologiques de l'écriture", em v. a., *L'écriture et la psychologie des peuples*, Paris, 1963, sobretudo as pp. 33-8.

(38) Trata-se da inferência que Peirce chamou de "presuntiva" ou "abdutiva", distinguindo-a da indução simples: cf. C. S. Peirce, "Deduzione, induzione e ipotesi", em *Caso, amore e logica*, Turim, 1956, pp. 95-110, e "La logica dell'abduzione", em *Scritti di filosofia*, Bolonha, 1978, 289-305. No ensaio citado, Bottéro insiste pelo contrário nas características "dedutivas" (como ele chama, "faute de mieux": cf. "Symptômes", cit., p. 89) da advinhação mesopotâmica. É uma definição que simplifica indevidamente, até deformá-la, a complicada trajetória tão bem reconstruída pelo próprio Bottéro (cf. *ibid.*, pp. 168 ss). Tal simplificação parece ditada por uma definição restrita e unilateral de "ciência" (p. 190), desmentida de fato pela significativa analogia proposta a um certo ponto entre a adivinhação e uma disciplina tão pouco dedutiva como a medicina (p. 132). O paralelismo proposto acima entre as duas tendências da adivinhação mesopotâmica e o caráter misto da escrita cuneiforme desenvolve algumas observações de Bottéro (pp. 154-7).

(39) *Ibid.*, pp. 191-2.

(40) *Ibid.*, pp. 89 ss.

(41) *Ibid.*, p. 172.

(42) *Ibid.*, p. 192.

(43) Cf. o ensaio de H. Diller, em *Hermes*, 67, 1932, pp. 14-42, sobretudo pp. 20 ss. A contraposição ali proposta entre método analógico e método semiótico será corrigida interpretando este último como um "uso empírico" da analogia: cf. E. Melandri, *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull'analogia*, Bolonha, 1968, pp. 25 ss. A afirmação de J.-P. Vernant, "Parolo et signes muets", em *Divination, cit.*, p. 19, segundo a qual "o progresso político, histórico, médico, filosófico e científico consagra a ruptura com a mentalidade divinatória", parece identificá-la exclusivamente com a adivinhação inspirada (mas cf. o que diz o próprio Vernant na p. 11, a propósito do problema não-resolvido constituído pela coexistência, também na Grécia, entre as duas formas de adivinhação, inspirada e analítica). Uma implícita desvalorização da sintomatologia hipocrática transparece na p. 24 (cf., ao invés, Melandri, *La linea*, cit., p. 251, e sobretudo o livro do próprio Vernant e Détienne, cit., na nota 45).

(44) Cf. a introdução de M. Vegetti a Hipócrates, *Opere*, cit., pp. 22-3. Para o fragmento de Alcmeon, cf. *Pitagorici. Testimonianze e frammenti*, a cargo de M. Timpanaro Cardini, vol. I, Florença, 1958, pp. 146 ss.

(45) Sobre tudo isso, ver a pesquisa muito rica de M. Détienne e J.-P. Vernant, *Les ruses de l'intelligence. La mètis des grecs*, Paris, 1974. As características divinatórias de Métis são mencionadas nas pp. 104 ss; mas cf. também, para a conexão entre os tipos de saber enumerados e a adivinhação, pp. 145-9 (a propósito dos marinheiros) e 270 ss. Sobre a medicina, cf. pp. 297 ss; sobre a relação entre hipocráticos e Tucídides, cf. a introdução, cit., de Vegetti, p. 59 (mas acrescentar Diller, art. cit., pp. 22-3). É de se indagar, aliás, o elo medicina—historiografia também em sentido inverso: cf. os estudos sobre a "autópsia" lembrados por A. Momigliano, "Storiografia greca", em *Rivista Storica Italiana*, LXXXVII (1975), p. 45. A presença das mulheres no âmbito dominado pela *metis* (cf. Détienne-Vernant, *Les ruses*, cit., pp. 20, 267) coloca problemas que serão discutidos na versão definitiva do presente texto.

(46) Cf. Hipócrates, *Opere*, cit., pp. 143-4.

(47) Cf. P. K. Feyerabend, *I problemi dell'empirismo*, Milão, 1971, pp. 105 ss; e id., *Contro il metodo*, Milão, 1973, *passim*; e também as observações polêmicas de P. Rossi, *Immagini della scienza*, Roma, 1977, pp. 149-50.

(48) *Coniector* é quem faz os vaticínios (vate). Aqui e em outros lugares retomo algumas observações de S. Timpanaro, *Il lapsus freudiano. Psicanalisi e critica testuale*, Florença, 1974, mas, por assim dizer, invertendo-lhe o sinal. Em poucas palavras (e simplificando): enquanto para Timpanaro a psicanálise deve ser refutada por ser intrinsecamente próxima à magia, eu procuro demonstrar que não só a psicanálise mas a maior parte das ditas ciências humanas inspiram-se numa epistemologia de tipo divinatório (sobre as implicações disso, ver a última parte do ensaio). Às explicações individualizantes da magia, e às características individualizantes de duas ciências como a medicina e a filologia, já se referira Timpanaro, *Il lapsus*, cit., pp. 71-3.

(49) Sobre o caráter "provável" do conhecimento histórico escreveu páginas memoráveis M. Bloch, *Apologia della storia o mestiere dello storico*, Turim, 1969, pp. 110-22. Sobre suas características de conhecimento indireto, baseado em pistas, insistiu K. Pomian, "L'histoire des sciences et l'histoire

de l'histoire", em *Annales ESC*, 30, 1975, pp. 935-52, que retoma implicitamente (pp. 949-50) as considerações de Bloch sobre a importância do método crítico elaborado pelos Maurini (cf. *Apologia*, cit., pp. 81 ss.). O texto de Pomian, rico de agudas observações, termina com uma rápida referência às diferenças entre "história" e "ciência"; entre elas não é mencionada a postura mais ou menos individualizante dos vários tipos de saber (cf. "L'histoire", cit., pp. 951-2). Sobre o nexo entre medicina e saber histórico, cf. M. Foucault, *Microfisica del potere. Interventi politici*, Turim, 1977, p. 45 (e ver aqui nota 44); mas cf., de um outro ponto de vista, G.-G. Granger, *Pensée formelle et sciences de l'homme*, Paris, 1967, pp. 206 ss.

A insistência nas características individualizantes do conhecimento histórico soa suspeita, porque foi associada demasiadas vezes à tentativa de fundar tal conhecimento na empatia, ou à identificação da história com a arte, e assim por diante. É evidente que estas páginas foram escritas numa perspectiva completamente diferente.

(50) Sobre as repercussões da invenção da escrita, cf. J. Goody e I. Watt, "The consequences of literacy", em *Comparative Studies in Society and History*, V (1962-63), pp. 304-45 (e ora J. Goody, *The domestication of the savage mind*, Cambridge, 1977). Ver também E. A. Havelock, *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*, Bari, 1973. Sobre a história da crítica textual depois da invenção da imprensa, cf. E. J. Kenney, *The classical text. Aspects of editing in the age of printed books*, Berkeley (Cal.), 1974.

(51) A distinção proposta por Croce entre "expressão" e "manifestação" artística capta, ainda que em termos mistificados, o processo histórico de depuração da noção de texto que se tentou delinear aqui. A extensão dessa distinção à arte em geral (óbvia do ponto de vista de Croce) é insustentável.

(52) Cf. S. Timpanaro, *La genesi del metodo Lachmann*, Florença, 1963. Na p. 1 a fundação da *recensio* é apresentada como o elemento que tornou científica uma disciplina que, antes do século XIX, era mais uma "arte" do que uma "ciência", pois se identificava com o *emendatio*, ou arte conjetural.

(53) Cf. o aforismo de J. Bidez lembrado por Timpanaro, *Il lapsus*, cit., p. 72.

(54) Cf. G. Galilei, *Il Saggiatore*, a cargo de L. Sosio, Milão, 1965, p. 38. Cf. E. Garin, "La nuova scienza e il simbolo del 'libro'", em *La cultura filosofica del Rinascimento italiano. Ricerche e documenti*, Florença, 1961, pp. 451-65, que discute a interpretação dessa e de outras passagens galileanas oferecida por E. R. Curtius, de um ponto de vista próximo ao aqui proposto.

(55) Galilei, *Il Saggiatore*, cit., p. 264. Cf. também, sobre esse ponto, J. A. Martinez, "Galileo on primary and secondary qualities", em *Journal of the History of Behavioral Sciences*, 10, 1974, pp. 160-9. Os grifos nas passagens galileanas são meus.

(56) Para Cesi e Ciampoli, cf. adiante; para Faber, cf. G. Galilei, *Opere*, vol. XIII, Florença, 1935, p. 207.

(57) Cf. J. N. Eritreo (G. V. Rossi), *Pinacotheca imaginum illustrium,*

doctrinae vel ingenii laude, virorum..., Lipsiae, 1962, vol. II, pp. 79-82. Como Rossi, também Naudé julgava Mancini "grand et parfait Athée" (cf. R. Pintard, *Le libertinage érudit dans la première moitié du XVII^e^ siècle*, vol. I, Paris, 1943, pp. 261-2).

(58) Cf. G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, a cargo de A. Marucchi, 2 vol., Roma, 1956-7. Sobre a importância de Mancini como "conhecedor" insistiu D. Mahon, *Studies in Seicento art and theory*, Londres, 1947, pp. 279 ss. Rico de informações, mas com juízos excessivamente redutores, J. Hesse, "Note manciniane", em *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, série III, XIX (1968), pp. 103-20.

(59) Cf. F. Haskell, *Patrons and painters. A study in the relations between Italian art and society in the age of Baroque*, Nova York, 1971, p. 126; ver também o cap. "The private patrons" (pp. 94 ss.).

(60) Cf. Mancini, *Considerazioni*, cit., pp. 133 ss.

(61) Cf. Eritreo, *Pinacotheca*, cit., pp. 80-1 (o grifo é meu). Um pouco adiante (p. 82), um outro diagnóstico de Mancini que se revelou exato (o paciente era Urbano VIII) é definido "seu vaticiantio, seu praedictio" [ou vaticínio ou predição].

(62) O problema posto pelas gravuras é evidentemente diferente do das pinturas. Em geral, pode-se observar que hoje há uma tendência a minar a unicidade da obra de arte figurativa (pense-se nos "múltiplos"); mas também existem tendências opostas, que reforçam a irrepetibilidade (da *performance*, mais que da obra: *body art*, *land art*).

(63) Isso tudo pressupõe naturalmente W. Benjamim, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Turim, 1974, que porém só fala das obras de arte figurativa. A unicidade dessas — e em especial dos quadros — é contraposta à reprodutibilidade mecânica dos textos literários por É. Gilson, *Peinture et réalité*, Paris, 1958, p. 93 e, sobretudo, 95-6 (devo a indicação desse texto à gentileza de Renato Turci). Mas trata-se para Gilson de uma contraposição intrínseca, não de caráter histórico, como aqui tentou-se mostrar.

Um caso como o das "falsificações de autor" de De Chirico mostra como a noção atual de singularidade absoluta da obra de arte tende a prescindir até da unidade biológica do indivíduo-artista.

(64) Cf. uma alusão de L. Salerno em Mancini, *Considerazioni*, cit., vol. II, p. XXIV, nota 55.

(65) Cf. *ibid.*, vol. I, p. 134 (no final da citação corrijo "pintura" por "escrita", como exigido pelo sentido).

(66) O nome de Allacci é proposto pelos seguintes motivos. Numa passagem anterior, semelhante à citada, Mancini fala de "bibliotecários, e em especial da Vaticana", capazes de datar uma escrita antiga tanto grega como latina (*ibid.*, p. 106). Ambos os trechos faltam na versão breve, o dito *Discorso di pintura* concluído por Mancini antes de 13 de novembro de 1619 (cf. *ibid.*, p. XXX; o texto do *Discorso* nas pp. 291 ss; a parte sobre o "reconhecimento das pinturas" nas pp. 327-30). Ora, Allacci fora nomeado "scriptor" (escrevente) junto à Vaticana aproximadamente na metade de 1619 (cf. J. Bignami Odier, *La bibliotèque Vaticane de Sixte IV à Pie XI...*, Cidade do Vaticano, 1973, p. 129; recentes estudos sobre Allacci estão

enumerados nas pp. 128-31). Por outro lado, na Roma daqueles anos ninguém, fora Allacci, possuía a competência paleográfica grega e latina mencionada por Mancini. Sobre a importância das idéias paleográficas de Allacci, cf. E. Casamassima, "Per una storia delle dottrine paleografiche dall'Umanesimo a Jean Mabillon", em *Studi medievali*, série III, V (1964), p. 532, nota 9, que também avança o nexo Allacci—Mabillon remetendo, para a respectiva documentação, à continuação do ensaio, infelizmente jamais publicada. No epistolário allacciano conservado na Biblioteca Vallicelliana de Roma não aparecem traços de relações com Mancini; no entanto, os dois faziam parte do mesmo ambiente intelectual, como demonstra a amizade comum com G. V. Rossi (cf. Pintard, *Le libertinage*, cit., p. 259). Sobre as boas relações entre Allacci e Maffeo Barberini antes de seu pontificado, cf. G. Mercati, *Note per la storia di alcune biblioteche romane nei secoli XVI-XIX*, Cidade do Vaticano, 1952, p. 26, nota 1 (de Urbano VIII, como se disse, Mancini fora o médico-mor).

(67) Cf. Mancini, *Considerazioni*, cit., p. 107; C. Baldi, *Trattato*..., Carpi, 1622, pp. 17, 18 ss. Sobre Baldi, que escrevera também sobre a fisiognomonia e a adivinhação, ver as informações bibliográficas reunidas no verbete do *Dizionario biografico degli italiani* (5, Roma, 1963, pp. 465-7) redigido por M. Tronti (que conclui adotando o desdenhoso juízo de Moréri: "on peut bien le mettre dans le catalogue de ceux qui ont écrit sur des sujets de néant"). É de se notar que no *Discorso di pittura*, concluído antes de 13 de novembro de 1619 (ver n. 66), Mancini escrevia: "... a propriedade individual do escrever fora tratada por aquele nobre espírito que, no seu livrinho que anda pelas mãos dos homens, tentara demonstrar e dizer as causas dessa propriedade, em vez de, pelo modo do escrever, tentar dar preceitos sobre a temperatura e costumes de quem escreveu, coisa curiosa e bela, mas um pouco limitada demais" (cf. *Considerazioni*, cit., pp. 306-7; corrijo "astratta" (abstrata) por "astretta" (limitada) a partir da lição oferecida pelo ms 1698 (60) da Biblioteca Universitaria di Bologna f, 34*r*). A passagem põe duas dificuldades para a identificação com Baldi, sugerida acima: *a*) a primeira edição impressa do *Trattato* deste último apareceu em Capri em 1622 (portanto, em 1619, ou pouco antes, não poderia circular sob forma de "livrinho que anda pelas mãos dos homens"); *b*) Mancini no *Discorso* fala de "nobre espírito", nas *Considerazioni* de "belas inteligências". Mas as duas dificuldades se dissolvem à luz da advertência aos leitores acrescentada pelo editor à primeira edição do *Trattato* de Baldi "O autor deste pequeno tratado, quando o fez, jamais pensou que viesse a público; mas, visto que uma pessoa, que era o secretário, com muitos escritos, cartas e composições de outros o havia dado à publicação sob seu nome, julguei ser honesto fazer com que apareça a verdade, e devolva-se a quem de direito o que é seu". É claro que Mancini conhecera antes o "livrinho" do "secretário" (que não consegui identificar), depois também o *Trattato* de Baldi, que em todo caso circulou manuscrito numa versão levemente diferente da posteriormente publicada (pode-se vê-lo, com outros textos de Baldi, no ms 142 da Biblioteca Classense di Ravenna).

(68) Mancini, *Considerazioni*, cit., p. 134.

(69) Cf. A. Averlino, dito o Filarete, *Trattato di arquitettura*, a cargo

de A. M. Finoli e L. Grassi, Milão, 1972, vol. I, p. 28 (mas ver em geral as pp. 25-8). A passagem está assinalada, como prenúncio do método "morelliano", em J. Schlosser Magnino, *La letteratura artistica*, Florença, 1977, p. 160.

(70) Ver, por exemplo, M. Scalzini, *Il secretario*..., Veneza, 1585, p. 20: "... quem costuma escrever nela em brevíssimo tempo perde a velocidade e a desenvoltura natural da mão..."; G. F. Cresci, *L'idea*..., Milão, 1622, p. 84: "... não se deve porém crer que aqueles traços, os quais eles se gabaram nas suas obras de fazer com uma só penada com tantos volteios...", e assim por diante.

(71) Cf. Scalzini, *Il secretario*, cit., pp. 77-8: "Digam-me por cortesia esses indivíduos, que com régua e tinta comodamente escrevem, se estivessem aos serviços de algum Príncipe ou Senhor ao qual ocorresse, como comumente acontece, escrever em quatro ou cinco horas quarenta ou cinqüenta longas cartas, e que fossem chamados ao quarto para escrever, em quanto tempo executariam tal serviço?" (a polêmica dirige-se contra "mestres vangloriadores" não nomeados, acusados de difundir uma letra chanceleresca lenta e cansativa).

(72) Cf. E. Casamassima, *Trattati di scrittura del Cinquecento italiano*, Milão, 1966, pp. 75-6.

(73) "... desse grandíssimo livro, que essa natureza continuamente mantém aberto dos que têm olhos no rosto e no cérebro" (citado e comentado por E. Raimondi, *Il romanzo senza idillio. Saggi sui "Promessi Sposi"*, Turim, 1974, pp. 23-4).

(74) Cf. Filarete, *Trattato*, cit., pp. 26-7.

(75) Cf. Bottéro, "Symptômes", cit., p. 101, que porém atribui a menor freqüência da adivinhação por minerais, vegetais e, em certa medida, animais a uma suposta "pauvreté formelle", antes que, mais simplesmente, a uma perspectiva antropocêntrica.

(76) Cf. *Rerum medicarum Novae Hispaniae Thesarus seu plantarum animalium mineralium Mexicanorum Historia ex Francisi Hernandez novi orbis medici primarii relationibus in ipsa Mexicana urbe conscriptis a Nardo Antonio Reccho... collecta ac in ordinem digesta a Ioanne Terrentio Lynceo... notis illustrata*, Romae, 1651, pp. 599 ss (essas páginas fazem parte da seção redigida por Giovanni Faber, o que não aparece no frontispício). Sobre esse livro escreveu belas páginas, ressaltando-lhe justamente a importância, Raimondi, *Il romanzo*, cit., pp. 25 ss.

(77) Cf. Mancini, *Considerazioni*, cit., vol. I, p. 107, onde refere-se, remetendo a um texto de Francesco Giuntino, ao horóscopo de Dürer (o editor das *Considerazioni*, II, p. 60, n. 483, não indica de qual texto se trata; cf. ao invés F. Giuntino, *Speculum astrologiæ*, Lugduni, 1573, p. 269*v*).

(78) Cf. *Rerum medicarum*, cit., pp. 600-27. Foi o próprio Urbano VIII quem insistiu para que a descrição ilustrada fosse impressa: cf. *ibid.*, p. 599. Sobre o interesse desse ambiente para a pintura de paisagem, cf. A. Ottani Cavina, "On the theme of landscape, II: Elsheimer and Galileo", em *The Burlington Magazine*, 1976, pp. 139-44.

(79) Cf. o ensaio, muito sugestivo, intitulado "Verso il realismo", de Raimondi, *Il romanzo*, cit., pp. 3 ss — mesmo que, na pista de Whitehead

(pp. 18-9), ele tenda a atenuar excessivamente a oposição entre os dois paradigmas, o abstrato-matemático e o concreto-descritivo. Sobre o contraste entre ciências clássicas e ciências baconianas, cf. T. S. Kuhn, "Tradition mathématique et tradition expérimentale dans le développement de la physique", em *Annales ESC*, 30, 1975, pp. 975-98.

(80) Cf., por exemplo, "Craig's rules of historical evidence, 1699", em *History and Theory — Beiheft 4*, 1964.

(81) Sobre esse tema, aqui nem roçado, cf. o livro muito rico de I. Hacking, *The emergence of probability. A philosophical study of early ideas about probability, induction and statistical inference*, Cambridge, 1975. Muito útil a resenha de M. Ferriani, "Storia e 'preistoria' del concetto di probabilità nell'età moderna", em *Rivista di Filosofia*, n.º 10, fevereiro de 1978, pp. 129-53.

(82) Cf. P.-J.-G. Cabanis, *La certezza nella medicina*, a cargo de S. Moravia, Bari, 1974.

(83) Cf. sobre esse tema M. Foucault, *Nascita della clinica*, Turim, 1969, e *Microfisica*, cit., pp. 192-3.

(84) Cf., também, C. Ginzburg, *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del'500*, Turim, 1976, pp. 69-70.

(85) Retomo aqui, num sentido um pouco diferente, algumas considerações de Foucault, *Microfisica*, cit., pp. 167-9.

(86) Cf. J. J. Winckelmann, *Briefe*, a cargo de H. Diepolder e W. Rehm, vol. II, Berlim, 1954, p. 316 (carta de 30 de abril de 1763 a G. L. Bianconi, de Roma) e nota na p. 498. A referência ao "pequeno discernimento" está em *Briefe*, vol. I, Berlim, 1952, p. 391.

(87) Isso vale não só para os *Bildungsromanem*. Desse ponto de vista, o romance é o verdadeiro herdeiro da fábula (cf. V. I. Propp, *Le radici storiche dei racconti di fate*, Turim, 1949).

(88) Cf. E. Cerulli, "Una raccolta persiana di novelle tradotte a Venezia nel 1557", em *Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei*, CCCLXXII (1975), Dissertações do curso de ciências morais etc., série VIII, vol. XVIII, fasc. 4, Roma, 1975 (sobre Sercambi, pp. 347 ss). O ensaio de Cerulli sobre as fontes e a difusão do *Peregrinaggio* deve ser integrado, no que se refere às origens orientais da novela (cf. acima, n. 31) e o seu destino indireto, através de *Zadig*, no romance policial (ver adiante).

(89) Cerulli cita traduções em: alemão, francês, inglês (do francês), holandês (do francês), dinamarquês (do alemão). Essa lista será eventualmente completada a partir de um livro que não pude ver, *Serendipity and the three princes: from the Peregrinaggio of 1557*, a cargo de T. G. Remer, Norman (Okl.), 1965, que enumera nas pp. 184-90 edições e traduções (cf. W. S. Heckscher, "Petites perceptions: an Account of sortes Warburgianae", em *The Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 4, 1974, p. 31, nota 46).

(90) Cf. *ibid.*, pp. 130-1, que desenvolve uma alusão contida em id., "The Genesis of Iconology", em *Stil und Ueberlieferung in der Kunst des Abendlandes*, vol. III, Berlim, 1967 (Akten des XIX. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn, 1964), p. 245, nota 11. Esses dois ensaios de Heckscher, riquíssimos de idéias e indicações, examinam a gênese

do método de Aby Warburg de um ponto de vista que em parte coincide com o adotado neste trabalho. Numa versão posterior prometo seguir, entre outras coisas, uma pista leibniziana indicada por Heckscher.

(91) "Vi na areia as pegadas de um animal. Descobri facilmente que eram as de um cão pequeno. Sulcos leves e longos, impressos nos montículos de areia, por entre os traços das patas, revelaram-me que se tratava de uma cadela cujas tetas estavam pendentes e que, portanto, não fazia muito que dera cria..." Cf. Voltaire, "Zadig ou la destinée", em *Romans et contes*, a cargo de R. Pomeau, Paris, 1966, p. 36 [a trad. cit. é de M. Quintana, S. Paulo, 1972, pp. 22-3 (N. T.)].

(92) Cf., em geral, R. Méssac, *Le "detective novel" et l'influence de la pensée scientifique*, Paris, 1929 (excelente, ainda que hoje um pouco envelhecido). Sobre a relação entre o *Peregrinaggio* e *Zadig*, cf. pp. 17 ss (e 211-2).

(93) ("... hoje, qualquer um que vê apenas a pista de um casco bifurcado pode daí concluir que o animal que deixou essa marca ruminava, e tal conclusão é tão correta quanto qualquer outra em física e moral. Esta única pista dá pois a quem a observa a forma dos dentes, a forma dos maxilares, a forma das vértebras, a forma de todos os ossos das pernas, das coxas, dos ombros e da bacia do animal que acaba de passar: é uma marca mais segura do que todas as de Zadig".) *Ibid.*, pp. 34-5 (de G. Curvier, *Recherches sur les ossements fossiles...*, vol. I, Paris, 1834, p. 185).

(94) Cf. T. Huxley, "On the method of Zadig: retrospective prophecy as a function of science", em *Science and culture*, Londres, 1881, pp. 128-48 (trata-se de uma conferência realizada no ano anterior; chamou a atenção sobre esse texto Méssac, *Le "detective novel"*, cit., p. 37). Na p. 132 Huxley explica que "even in the restricted sense of 'divination', it is obvious that the essence of the prophetic operation does not lie in its backward or forward relation to the course of time, but in the fact that it is the apprenhension of that which lies out of the sphere of immediate knowledge; the seeing of that which to the natural sense of the seer is invisible" [mesmo no sentido restrito de "adivinhação", é evidente que a essência da operação profética não reside em sua relação com o tempo em seu curso passado ou futuro, mas no fato de ser a apreensão daquilo que escapa à esfera do conhecimento imediato; a visão daquilo que é invisível ao sentido natural de quem vê]. E cf. E. H. Gombrich, "The evidence of images", em *Interpretation*, a cargo de C. S. Singleton, Baltimore, 1969, pp. 35 ss.

(95) Cf. (J.-B. Dubos), *Réflexions critiques sur la poësie et sur la peinture*, vol. II, Paris, 1729, pp. 362-5 (citado em parte por Zerner, "Giovanni Morelli", cit., p. 215, nota).

(96) Cf. E. Gaboriau, *Monsieur Lecoq*, vol. I: *L'enquête*, Paris, 1877 [10], p. 44. Na p. 25 a "jeune théorie" do jovem Lecoq é contraposta à "vieille pratique" do velho policial Gévrol, "champion de la police positiviste" (p. 20), que se detém nas aparências e por isso não consegue ver nada.

(97) Sobre o prolongado sucesso popular da frenologia na Inglaterra (enquanto a ciência oficial já a considerava com desdém), cf. D. De Gius-

tino, *Conquest of mind. Phrenology and Victorian social thought*, Londres, 1975.

(98) "A minha pesquisa chegou à conclusão... de que a anatomia da sociedade civil deve ser buscada na economia política" (K. Marx, *Per la critica dell'economia politica*, Roma, 1957, p. 10: trata-se de uma passagem do prefácio de 59).

(99) Cf. Morelli, *Della pittura*, cit., p. 71. Zerner ("Giovanni Morelli", cit.) sustentava, na base dessa passagem, que Morelli distinguia três níveis: *a*) as características gerais de escola; *b*) as características individuais, reveladas pelas mãos, orelhas etc.; *c*) os maneirismos introduzidos "sem intenção". Na realidade *b*) e *c*) se identificam: ver a alusão de Morelli ao "monte excessivamente acentuado na base do polegar nas mãos masculinas" recorrente nos quadros de Ticiano, "erro" que um copista teria evitado (*Le opere dei maestri*, cit., p. 174).

(100) Um eco das páginas de Mancini analisadas anteriormente pôde chegar a Morelli através de F. Baldinucci, *Lettera... nella quale risponde ad alcuni quesiti in materie di pittura*, Roma, 1681, pp. 7-8, e Lanzi (para o qual cf. nota 103). Pelo que vi, Morelli nunca cita as *Considerazioni* de Mancini.

(101) Cf. v. a., *L'identité. Séminaire interdisciplinaire dirigé par Claude Lévi-Strauss*, Paris, 1977.

(102) Cf. A. Caldara, *L'indicazione dei connotati nei documenti papiracei dell'Egitto grego-romano*, Milão, 1924.

(103) L. Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia...*, a cargo de M. Capucci, Florença, 1968, vol. I, p. 15.

(104) Cf. E. P. Thompson, *Whigs and hunters. The origin of the Black Act*, Londres, 1975.

(105) Cf. M. Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, 1975 (trad. it. *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Turim, 1977).

(106) Cf. M. Perrot, "Délinquance et système pénitentiaire en France au XIX^e siècle", em *Annales ESC*, 30, 1975, pp. 67-91 (em esp., p. 68).

(107) Cf. A. Bertillon, "L'identité des récidivistes et la loi de relégation", Paris, 1883 (extraído de *Annales de Démographie Internationale*, p. 24); E. Locard, *L'identification des récidivistes*, Paris, 1909. A lei Waldeck-Rousseau, que decretava a prisão para os "várias vezes reincidentes", e a expulsão para os indivíduos tidos como "irrecuperáveis", é de 1885. Cf. Perrot, "Délinquance", cit., p. 68.

(108) O estigma foi abolido na França em 1832. *O conde de Montecristo* é de 1884, como *Os três mosqueteiros*; *Os miseráveis* é de 1869. A lista dos ex-forçados que povoam a literatura francesa daquele período poderia continuar: Vautrin etc. Cf., em geral, L. Chevalier, *Classi lavoratrici e classi pericolose. Parigi nella rivoluzione industriale*, Bari, 1976, pp. 94-5.

(109) Cf. as dificuldades levantadas por Bertillon, "L'identité", cit., p. 10.

(110) Ver sobre ele A. Lacassagne, *Alphonse Bertillon. L'homme, le savant, la pensée philosophique*; E. Locard, "L'oeuvre d'Alphonse Bertillon",

Lyon, 1914 (extraído de *Archives d'Anthropologie et Criminelle, de Médicine Légale et de Psychologie Normale et Pathologique*, p. 28).

(111) Cf. *ibid.*, p. 11.

(112) Cf. A. Bertillon, *Identification anthropométrique. Instruction signalétique*, nova ed., Melun, 1893, p. XLVIII: "... Mais là où les mérites transcendants de l'oreille pour l'identification apparaissent le plus nettement, c'est quand il s'agit d'affirmer solennellement en justice que telle ancienne photographie 'est bien et dûment applicable à tel sujet ici présent' ... il est impossible de trouver deux oreilles semblables et ... l'identité de son modelé est une condition necessaire et suffisante pour confirmer l'identité individuelle" [Mas onde os méritos transcendentes da orelha para a identificação aparecem com maior nitidez é quando trata-se de afirmar solenemente em juízo que tal antiga fotografia "é bem e devidamente aplicável ao sujeito aqui presente" (...) é impossível encontrar duas orelhas iguais e (...) a identidade do seu feitio é uma condição necessária e suficiente para confirmar a identidade individual], exceto nos casos dos gêmeos. Cf. id., *Album*, Melun, 1893 (que acompanha a obra anterior), fig. 60b. Sobre a admiração de Sherlock Holmes por Bertillon, cf. F. Lacassin, *Mythologie du roman policier*, vol. I, Paris, 1974, p. 93 (que lembra também a passagem sobre as orelhas citada, acima, na nota 8).

(113) Cf. Locard, "L'oeuvre", cit., p. 27. Pela sua competência grafológica Bertillon foi interpelado, na época do *affaire Dreyfus*, sobre a autenticidade do famoso *bordereau*. Por ter se pronunciado em sentido claramente favorável à culpabilidade de Dreyfus, a sua carreira (sustentaram polemicamente os biógrafos) ficou prejudicada: cf. Lacassagne, *Alphonse Bertillon*, cit., p. 4.

(114) Cf. F. Galton, *Fingers prints*, Londres, 1892, com lista das publicações anteriores.

(115) Cf. J. E. Purkyne, *Opera selecta*, Praga, 1948, pp. 29-56.

(116) *Ibid.*, pp. 30-2.

(117) *Ibid.*, p. 31.

(118) *Ibid.*, pp. 31-2.

(119) Cf. Galton, *Fingers prints*, cit., pp. 24 ss.

(120) L. Vandermeersch, "De la tortue à achilée", em v. a., *Divination*, cit., pp. 29 ss; Gernet, "Petits écarts et grands écart", *ibid.*, pp. 52 ss.

(121) Cf. Galton, *Fingers prints*, cit., pp. 27-8 (e o agradecimento na p. 4). Nas pp. 26-7 alude-se a um precedente que não teve desenvolvimentos práticos (um fotógrafo de São Francisco que pensara em identificar os componentes da comunidade chinesa através das impressões digitais).

(122) *Ibid.*, pp. 17-8.

(123) *Ibid.*, p. 169. Para a observação que se segue, cf. Foucault, *Microfisica*, cit., p. 158.

(124) Aqui remete-se a L. Traube, *Geschichte der Paläographie in Zür Paläographie und Handschriftenkunde*, a cargo de P. Lehmann, vol. I, Munique, 1965 (reed. fac-sím. anast. da edição de 1909) (sobre essa passagem chamou a atenção A. Campana, "Paleografia oggi. Rapporti, problemi e prospettive di una 'coraggiosa disciplina'", em *Studi Urbinati*, XLI (1967, n. s. B. *Studi in onore di Arturo Massolo*, vol. II, p. 1028); A. Warburg,

La rinascita del paganesimo antico, Florença, 1966 (o primeiro ensaio é de 1893); L. Spitzer, *Die Wortbildung als stilistisches Mittel exemplifiziert an Rabelais*, Halle, 1910; M. Bloch, *I re taumaturghi. Studi sul carattere sovrannaturale attribuito alla potenza dei re particolarmente in Francia e in Inghilterra*, Turim, 1973 (a edição original é de 1924). Trata-se de uma exemplificação que se poderia estender: cf. G. Agamben, "Aby Warburg e la scienza senza nome", em *Settanta*, julho-setembro de 1975, p. 15 (onde estão citados Warburg e Spitzer; na p. 10 é mencionado também Traube).

(125) Além dos *Aforismi politici* de Campanella, publicados originalmente em tradução latina como parte da *Realis philosophia* (*De politica in aphorismos digesta*), cf. G. Canini, *Aforismi politici cavati dall'Historia d'Italia di M. Francesco Guicciardini*, Veneza, 1625 (cf. T. Bozza, *Scrittori politici italiani dal 1550 al 1650*, Roma, 1949, pp. 141-3, 151-2). E ver também o verbete "aphorisme" no *Dictionnaire de Littré*.

(126) Ainda que a acepção original fosse jurídica; para uma rápida história do termo, cf. R. Koselleck, *Critica illuminista e crisi della società borghese*, Bolonha, 1972, pp. 161-3.

(127) Retornarei amplamente a esse ponto na versão definitiva do presente trabalho.

(128) Cf. Stendhal, *Ricordi di egotismo*, Turim, 1977, p. 37: "Victor [Jacquemont] me parece um homem excepcional; como um conhecedor (perdoem-me o termo) consegue ver o belo cavalo num potro de quatro meses com as pernas ainda desajeitadas" (cf. *Souvenirs d'egotisme*, a cargo de H. Martineau, Paris, 1948, pp. 51-2). Stendhal desculpa-se com o leitor por servir-se de um termo de origem francesa como *connoisseur* na acepção que adquirira na Inglaterra. Cf. a observação de Zerner, "Giovanni Morelli", cit., p. 215, nota 4, de que ainda hoje não existe em francês uma palavra equivalente a *connoisseurship*.

(129) Cf. o livro, muito rico e penetrante, de Y. Mourad, *La physiognomonie arabe et la "Kitab Al-Firasa" de Fakhr Al-Din Al-Razi*, Paris, 1939, pp. 1-2.

(130) Cf. o extraordinário episódio atribuído a Al-Shafi'i (século IX da Era Cristã), *ibid.*, pp. 60-1, que realmente parece extraído de um conto de Borges. O nexo entre a *firasa* e as proezas dos filhos do rei de Serendippo foi precisamente referido por Méssac, *Le "detective novel"*, cit.

(131) Cf. Mourad, *La physiognomonie*, cit., p. 29, enumera a seguinte classificação dos vários tipos de fisiognomonia, contida no tratado de Tashköpru Zadeh (ano 1560 da Era Cristã): "*1*) ciência das pintas; *2*) quiromancia; *3*) escapulomancia; *4*) adivinhação através das pegadas; *5*) ciência genealógica através da inspeção dos membros e da pele; *6*) arte de se orientar nos desertos; *7*) arte de descobrir as nascentes; *8*) arte de descobrir os lugares onde se encontram os metais; *9*) arte de prever a chuva; *10*) previsão através de eventos passados e presentes; *11*) previsão através dos movimentos involuntários do corpo". Nas pp. 15 ss Mourad propõe uma aproximação muito sugestiva, que será desenvolvida, entre a fisiognomonia árabe e as pesquisas dos psicólogos da *Gestalt* sobre a percepção da individualidade.

[Estas páginas suscitaram numerosas intervenções (entre outras uma de I. Calvino, em *La Republica*, 21 de janeiro de 1980) que seria supérfluo enumerar. Remeto apenas a *Quaderni di Storia*, VI, n.º 11, janeiro-junho de 1980, pp. 3-18 (textos de A. Carandini e M. Vegetti); também n.º 12, julho-dezembro de 1980, pp. 3-4 (várias intervenções, com uma réplica do autor); *Freibeuter*, 1980, n.º 5. Marisa Dalai fez-me notar que deveria ter citado, a propósito de Morelli, o agudo juízo de J. von Schlosser, "Die Wiener Schule der Kunstgeschichte", em *Mitteilungen des Oesterreichischen Instituts für Geschichtsforschung, Ergänzungs-Band* XIII, n.º 2, Innsbruck, 1934, pp. 165 ss.]